

المسرح

بين التجريب والتأصيل

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

التجريب في الحياة كان وسيظل طالما هناك أحياء على هذا الكوكب، فكل الاختراعات والاكتشافات العلمية جاءت نتيجة تجريب، وكل المذاهب الفنية والأدبية تشكلت بعد تجريب..

والمسرح العالمي في حالة تجريب منذ قدماء الإغريق حتى يومنا هذا، والمسرح في الوطن العربي، لا يشذ عن غيره من مسارح العالم فنحن في البدايات الأولى للمسرح العربي على أيدي الرواد الأوائل شهد هذا المسرح عدداً من التجارب، حتى توصلوا إلى ما يمكن أن يقنع جمهورهم ويرضى ذوقه . استلهموا التراث ووظفوا الموسيقى والرقص والغناء والشعر للتجريب هذا الفن الوافد الجديد إلى جمهورهم الذي لم يألف مثل هذا الفن . وحاولوا بشتى الطرق الاستحواذ على انتباه المتفرجين وبعد أن تحررت معظم البلاد العربية من الاستعمار الأجنبي في منتصف الستينيات، برزت جهود تسعى إلى تحقيق الهوية الثقافية العربية في مواجهة الغزو الفكري الغربي، ومن ضمن هذه الجهود جاءت الدعوات لتأصيل المسرح العربي، بحيث تكون له هويته وشخصيته المميزة، وكان رائد هذه الجهود يوسف إدريس في مقالاته التي نشرها في مجلة الكاتب القاهرية عام ١٩٦٤. في ذلك الوقت كانت الفلسفة الوجودية تمثل سرعة المثقفين العرب، وتسابقت دور النشر إلى ترجمة الكتب الوجودية، وحظي مسرح العبث باهتمام الكتاب العرب، وأولهم توفيق الحكيم في "يا طلع الشجرة" .. وتبعه سعد الله ونوس في عدد من مسرحياته . إلى أن جاءت الدعوات للتأسيس للمسرح العربي .. سواء من قبل الكتاب الأفراد مثل يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس وعلى الراعي أو الجماعات التي تشكلت لهذا الغرض، وأولها جماعة المسرح الاحتفالي - فأنصرف المسرحيون عن مسرح العبث وأصبح

المسرح الملحمي من حيث الوظيفة يهدف إلى كشف الحقائق من خلال المتعة، ويدعو المتفرجين إلى المشاركة في التغيير ويعتمد في توجهه على العقل لا الانفعال وعلى الفهم والمشاركة بالفكر لا الاندماج العاطفي.

أمامه من أحداث، لكي يستطيع التأمل والتفكير ومن ثم يحاول إعادة بناء واقعه من جديد وعلى العكس من المسرح الارسطي الذي يهدف إلى تطهير العواطف الإنسانية جعل بريجف مسرحه يقوم على أسس جديدة، فقد جعل قدر الإنسان بيده لا بيد قوى غيبية أخرى، ووضع في اعتباره تبصير المتفرج وتوعيته، حتى يحدث التغيير المطلوب / فرسالة المسرح لديه " تغيير العالم وعدم الاكتفاء بوصفه ".

ولو تتبعنا آراء كل من نظروا للمسرح العربي وت فحصنا بياناتهم والعروض المسرحية التي قدموها، نجد أنهم المسرحية التي قدموها نجد أنهم يدورون في فلك المسرح الملحمي، ويلتزمون بالأسس التي وضعها بريخت لمسرحه.. حتى وأن حاول بعضهم جعل هذا المسرح على شكل السامر الشعبي (يوسف إدريس) أو على شكل احتفال" المسرح الاحتفالي" أو على شكل سهرة المنوعات "سعد الله ونوس".. فزي النهاية جميعهم يسعى إلى جذب انتباه المتفرج، وجعله واعياً، ومحاولة تسييسه من خلال الشراكة في الحدث . لكي يغير الواقع الذي يعيشه.

ولو تأملنا تنظيرات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس

مسرح الملحمي مبتغاهم . فهو الذي يلبي حاجتهم فهو مسرح يعتمد في موضوعاته على الحكايات التاريخية أو القصص التراثية، ولا يغيب المتفرج . بحيث يظل واعياً لما يجري أمامه مدركاً أنه مجرد تمثيل ويستعين بالظنون المختلفة لجذب انتباه المتفرجين . وإمتاعهم .. فوجدوا في هذا المسرح مبتغاهم، وإن كانوا وادعوا أنهم يبحثون عن مسرح جديد مغاير لما هو معروف في الغرب .

فالمسرح الملحمي من حيث الوظيفة يهدف إلى كشف الحقائق من خلال المتعة، ويدعو المتفرجين إلى المشاركة في التغيير ويعتمد في توجهه على العقل لا الانفعال، وعلى الفهم والمشاركة بالفكر لا الاندماج العاطفي . ودور المتفرج في هذا المسرح هو النقد، ولكي يكون العقل ناقداً يجب أن تكون هناك مسافة بين المتفرج وما يجري

مسرحه لم يأت بجديد يختلف عما ألفناه في المسرح العالمي وخاصة المسرح الملحمي.

أما توفيق الحكيم في كتابه قالبتا المسرحي فينادي بكشف اللعبة المسرحية، وكسر الإيهام، ويدعو إلى تقديم اللعبة المسرحية على المكشوف (تاكيدا للناس أن هذا الفن لا يريد إيهام أحد).

أما سعد الله ونوس فيجعل الجمهور نقطة البداية في بحثه عن صيغه جديدة للمسرح العربي، لذا يدعو إلى أن يعي المتفرج العربي أهميته في أي عرض مسرحي " فكل ما يدور على خشبة المسرح يستهدفه، ويتوجه إليه، بمعنى أن قيمة ما العرض مدهونة

بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه،
ثانيا: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة تجاه الخشبة وما يدور عليها وأن يتخذ موقفا منه،
ثالثا: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية وبن لوقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام وأي مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة أيضا عليه وعلى أوضاع بلاده، لهذا مطلوب منه تغير جلسته واستسلامه على كرسيه، وقبول ما يعرض عليه، وأن يرفض استغلاله وخديعته وأن يقاطع الذين يحاولون تخديره أو الابتعاد عن مشاكله" .. وهو نفس ما يطلبه بريخت من جمهوره أن يكون واعيا لما يعرض عليه لكي

مثلا نجد أنها متقاربة من حيث شكل المسرح المطلوب وأهدافه ولو تأملنا تنظيرات جماعة المسرح الاحتفالي نجد وظيفة المسرح لديها لا تتمثل في تفسير الواقع وإنما في تجاوزه، وحسب رأي منظرها عبد الكريم برشيد " التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر العاقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحس"

ومسرح الحكواتي في بيانه يطرح رؤيته للمسرح التي تكاد تتطابق مع ما جاء في بيانات جماعة المسرح الاحتفالي، والتي تدور في فلك المسرح الملحمي وان اعتمدت هذه الجماعة على

شخصية الحكواتي محورا أساسيا في مسرحها ثم تأتي دعوات مسرح الفوانيس في الأردن ومسرح السرداق في مصر ليست بعيدة عما جاء في بيانات المسرح الاحتفالي وتنظيرات عبد الكريم برشيد .. فهي أيضا تؤكد على .. فيوسف إدريس جعل السامر الشعبي عنوانا لمسرحه المنشود، محولا إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية وطرح رؤاه من خلال شخصية الضفدور التي تعبر عن ضمير الكاتب . وكل ما جاء في مقالات إدريس الثلاث في مجلة الكاتب، لا تخرج من إطار نبذ الصيغ الغربية للمسرح، وإيجاد مسرحنا الأصيل رغم أنه في عناصر

يحلل وينقد ويتخذ بعد ذلك موقفاً
" هكذا نشأت في المسرح العربي حالة
نادرة قد نستغرب حدوثها وهي أن
المسرحيين العرب كانوا يحاولون
الاستقلال عن المسرح الأجنبي بمقدار
ما كانوا يوغلون في تقليده وكانوا
يحاولون استخدام أسلحته الفنية
التي اتقنوها باعتبارهم طلاباً، في
استيلاء المسرح العربي من أصله
الأجنبي باعتبارهم مبدعين"



دراسات

القراءة

من منظور التحليل النفسي

بقلم: د. محمد مريني

(المغرب)

مدخل

لقد حاولت نظرية الأدب في مسار تطورها التاريخي أن تعالج الجوانب الأساسية التي تشكل قوام النص الأدبي (المؤلف - السياق - النص). وتوقفت كل نظرية عند جانب من هذه الجوانب مؤكدة أهميته، على حساب الجوانب الأخرى. "هكذا يمكننا، ولو على نحو تقريبي، التمييز بين ثالث مراحل رسمت معالم النظرية الأدبية المعاصرة: انشغال بالمؤلف (الرومانسية في القرن التاسع عشر)، اهتمام استثنائي بالنص (النقد الجديد)، وتحول ملحوظ في الاهتمام بالقارئ خلال السنوات الأخيرة"^١.

لقد ركزت الرومانسية على المبدع، من منطلق المطابقة بين نواياه ومضامين العمل الأدبي "فكأن المؤلف هو المالك الأزلي للعمل الأدبي، أما نحن القراء فمنتفعين به فقط، وهذا ما يفترض علاقة سلطة للمؤلف، في اعتقاد البعض، حقوق على القارئ، مما يؤدي إلى تقييده بمعنى معين للنص هو المعنى الدقيق والحقيقي"^٢.

في المقابل، جعلت المدرسة الواقعية من السياق الخارجي محور الممارسة النقدية، وذلك من خلال تحليل علاقة الإبداع بالعالم الخارجي. لقد تبلورت الملامح الأولى لهذا التصور في العصر اليوناني من خلال نظرية "المحاكاة"، حيث قدم أفلاطون صياغة أولية لهذه النظرية، وهي صياغة تستند إلى الفلسفة المثالية، التي تقسم الكون إلى عالم مادي وعالم مثالي، وأن الأول مجرد محاكاة للثاني^٣.

في مرحلة الجزر الواقعي، ظهرت توجهات نقدية جديدة، تجعل من النص الأدبي محور عملية التحليل، مستبعدة لأي علاقة بين النص الأدبي ومبدعه، أو الواقع الذي عاش فيه. إن للنص عند البنيويين وجودا مستقلا، لا صلة له بسياقه المرجعي. لذلك فإن مهمة الناقد تكمن في تحليل النص بتشكيلاته اللغوية، وبيان عناصرها ودلالاتها الجمالية "وصار التركيز أساسا- في هذه المناهج- على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد في علم الدراسات الأدبية. وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى غير النقد الأدبي مثل علم النفس أو علم اجتماع الأدب"^٤. وهي مبادئ ستتخذ تنويعات عدة، تلتقي من حيث كونها تنطلق من أسس ألسنية، لكنها تتنوع من حيث مجالات اهتماماتها بالنص وتتراوح بين الألسنية والسميائيات

في إطار إعادة التوازن بين
العناصر المكونة للخطاب
الأدبي، أصبح موضوع
القارئ والقراءة يشكل مادة
أساسية في الدراسات الأدبية
الحديثة.

على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة
لإسنادها إلى أشخاص متحدثين: فمن
الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك
الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك
الذي يقول أنا. إن اللغة تعرف الفاعل ولا
شأن لها بـ "الشخص" ٦. لكن من جهة
أخرى أصبح الآن بإمكاننا "أن نتحدث
عن موت النصية بوصفها موضوعا مثلما
تحدثنا عن موت المؤلف" ٧.

لذلك ظهر الحديث عن موت النص كما
كان هناك - من قبل - حديث عن موت
المؤلف؛ فموت المؤلف والنص يعني بشكل
أساسي حضور القارئ الذي يتجدد معه
المعنى في كل ممارسة قرائية.

لذلك ظهرت الكثير من النظريات التي
تتناول مسألة القراءة في جوانبها المختلفة:
مفهوم القراءة، مستوياتها، أنماطها،
القراءة المتعاقبة للنصوص، العلاقات
التفاعلية بين النص والقارئ... إلخ. وقد
كانت المقاربات المنهجية في هذا الإطار
جد متنوعة: ظهرت القراءة (سارتر
J.P. Sarter) - أسلوبية القراءة (ميشال
ريفاتير M. Riffaterre) - سيميولوجية
القراءة (بارت ١٠ R-Barthes) - بلاغة
القراءة (ميشال شارل ١١ M. Charles).

كما تنوعت أنماط القراءة الذين تم
تقديمهم ضمن المقاربات المنهجية
المختلفة مثل: "جامع القراءة" لـ ريفاتير
١٢ M. Riffaterre و "القارئ الضمني"
لـ إيزر ١٣ W. Iser، و "القارئ الفعلي"
لـ "ياوس" ١٤ H.R. Yauss، و "القارئ
المخبر" لـ "ستانلي فيش" ١٥ S. Fische،
و "القارئ المقصود" لـ "إروين وولف"
١٦ E. Wolff، و "القارئ النموذجي"
لـ أمبرتو إيكو ١٧... لذلك نقول مع أحد

والأسلوبية والبلاغة "فالاتجاهات
الألسنية والأسلوبية والبنوية الجديدة
هي التي أعطت السلطة المطلقة
للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم
الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع
الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف
الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات
السيكولوجية والإيديولوجية والفلسفية
وغيرها" ٥.

في إطار إعادة التوازن بين العناصر
المكونة للخطاب الأدبي، أصبح موضوع
القارئ والقراءة يشكل مادة أساسية في
الدراسات الأدبية الحديثة. لذلك فقد
شهد زمننا اهتماما متزايدا بمسألة
القراءة بصورة لم يسبق لها مثيل في
العصور الماضية. وقد أصبح القارئ
من أهم العناصر التي أصبحت تحظى
بالاعتبار في هذا الإطار؛ وكأن "ساعة
القارئ" قد حلت محل "ساعة النص".

لقد سبق للبنويين أن تحدثوا عن موت
المؤلف، "حيث مكنت اللسانيات عملية
تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة،
وذلك عندما بينت أن عملية القول،
وإصدار العبارات عملية فارغة في
مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها

لقد كان همّ فرويد في البداية، هو البحث عن سند لنظريته في اللاوعي؛ ذلك أنّ اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت بعيدة عن ميدان النقد الأدبي.

أنّ الأحلام التي يخلقها الكاتب قابلة للتأويل بمثل ما تؤوّل به الأحلام الفعلية، ومن ثمّ إنّ النشاط الإبداعي لدى الشاعر تتحكم به الإوالات اللاشعورية عينها التي تعرفناها من خلال عمليات إخراج الحلم“ ٢٠.

لقد اعتمد فرويد في مواضع عديدة من كتابه ”تأويل الأحلام“ على نصوص أدبية لمجموعة من الشعراء والكتاب أمثال ”شير“ ٢١، و”غوته“ ٢٢، و”ألفونس دوديه“ ٢٣. لذلك يقول أحد الباحثين:

”ليس من المدهش إذن أن نلقَ عند فرويد مفهوما للفنان والمبدع والقصّ والشاعر، ومفهوما للأثر وعملياته الإبداعية، ومفهوما للقراءة والقارئ، فهذه المفاهيم هي في الواقع مرتبطة ببعضها البعض“ ٢٤.

و في كتابه ”حياتي والتحليل النفسي“ يشبّه فرويد العمل الأدبي بالأحلام، معتبرا إيّاه تلبية خيالية للرغبات اللاشعورية. فإبداعات الفنان ما هي إلا تلبية خيالية لرغبات لا شعورية، مثلها مثل الأحلام التي تجمعها وإياها سمة مشتركة واحدة وهي أنّها بمثابة تسوية، وحل توفيق، لأنّها ملزمة هي

الباحثين: ”إنّ ما يستعيده العالم الأدبي اليوم تحت اسم ”التلقي“ بعيد عن أن يطابق أساسا إستمولوجيا واحدا ومتماها، كما أنّه لا يحيل على نفس الأخلاقية العلمية“ ١٨.

يتبين مما سبق أن فعل القراءة، بالمعنى العام، قد شكل مادة لدراسات كثيرة ومتنوعة في أطرها المرجعية ومصادرها المنهجية. سنركز هنا بشكل أساس على واحد من هذه المداخل وهو التحليل النفسي.

١- القراءة من خلال نظرية تفسير الأحلام

ندرج هنا تلقي وتأويل الأحلام عند فرويد ضمن نظريات القراءة؛ وذلك لأنّ النظريات والمقاربات النقدية الحديثة تنزع إلى تأكيد مظاهر التطابق بين الأحلام والإبداع الأدبي فكلاهما من أنماط التعبير غير المباشرة، التي لا تخضع لقوانين المنطق والعقل. لذلك يعتبر النقد الحديث الحلم من الإنتاجات التخيلية القابلة للدراسة والتحليل بالطريقة نفسها المعتمدة في مقارنة الإبداع الأدبي ١٩.

كما أن الحلم لا يقوم على لغة المفاهيم، بل يتميز أساسا بقابليته للتصوير والرمزية مما يجعل العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية. وقد تناول فرويد موضوع الأحلام في علاقته بالإبداع في دراسة له حول رواية ”غرديفا“ لـ”ف.جنسون“. وقد ذكر في تحديده للهدف من إنجاز هذه الدراسة ما يلي:

”لقد تسنّى لي أن أثبت بالاستناد إلى رواية قصيرة ليست عظيمة القيمة بحدّ ذاتها، هي ”غرديفا“ مؤلفها ف.جنسون

النفسي علما ثانويا في مجال علم النفس المرضي، بل أصبح بالأحرى أساسا لعلم جديد بالنفس أكثر عمقا، علم لا غنى عنه أيضا في فهم الحياة النفسية، وبذلك اتسع مجاله، فبلغ ميادين قاصية ذات أهمية شاملة“ ٢٦.

من هذا المنظور سندرج آليات تأويل الأحلام التي قدمها فرويد ضمن آليات القراءة والتلقي:

٢- من آليات تأويل الأحلام إلى آليات القراءة

وقبل التطرق إلى هذه الآليات، لابد من وضع نظرية الأحلام ضمن الإطار العام لنظرية التحليل النفسي. ونذكر هنا أن الدراسات النفسية قبل فرويد كانت تبحث عن الجوانب الشعورية للنفس البشرية، من منطلق كون بنية النفس البشرية ذات طابع مادي، يمكن تحليله إلى عناصره الأساسية اعتمادا على عمليات الاستبطان الداخلية. في مقابل ذلك يرى فرويد أن الجوانب الشعورية لا تشكل إلا جزءا محدودا بالقياس إلى عالم اللاشعور (اللاوعي)، الذي يشكل محور العمليات النفسية وقد صاغ فرويد هذا الفرض العلمي الأساسي... حين تبين استحالة فهم الظواهر النفسية سواء النفسوية كالهفوات والأحلام، أو المرضية كالأعراض الهستيرية بواسطة معطيات الشعور وحده (...). اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميزة، قوامه الأفكار والخواطر المعربة عن الدفقات الغريزية والممثلة لها، والتي لا تستهدف إلا تفرغ شحناتها، فهو إذن دفعات رغبة يحركها طلب اللذة، وتجنب اللالذة“ ٢٧.

لقد أسس فرويد نظريته هذه، وهو

شارل بوكواز يرى أن الهدف من التحليل النفسي للفرز هو البحث عن العلاقات التي يباشرها الفن مع العقب، سواء أكان ذلك عند الفنان المبدع، أو عند المتأمل للعمل الإبداعي.

أيضا بأن تتعاشى الصراع المكشوف مع قوى الكبت. ولكنها بخلاف منتجات الحلم النرجسية اللااجتماعية تستطيع أن تعتمد على تعاطف الناس الآخرين، بحكم قدرتها على أن تبتعث وتشبع لديهم الصبغات الرغبة اللاشعورية عينا. فضلا عن ذلك تستخدم على سبيل المكافأة المغرية اللذة التي تتبع من الإدراك الحسي للجمال الشكلي“ ٢٥.

ونشير هنا إلى أن أهمية التصور الفرويدي للحلم تتجاوز مستوى الممارسة الطبية؛ “ذلك أن التحليل النفسي لم يكن له - على حد تعبير فرويد - شأن من قبل إلا بعلاج ظواهر مرضية، لابد له كي يفسرها من التورط كثيرا من الأحيان في وضع فروض شاملة شمولاً لا يتناسب مع أهمية المادة المدروسة فعلا. ولكن عندما وصل إلى الأحلام، لم يعد يصدد عرض مرضي، بل يصدد إحدى ظواهر الحياة النفسية السوية التي قد تعرض لأي شخص سليم. إن كان قد تبين أن الأحلام تتكون على نحو تكون الأعراض، وإن تطلب تفسيرها نفس الفروض - كبت الدوافع، عملية الإبدال، عملية التوفيق، تقسيم الشعور و اللاشعور إلى عديد من الأجهزة النفسية - فلم يعد التحليل

إذا كانت النظريات التي
خرجت من جعبة التحليل
النفسى تشترك جميعاً من
حيث تركيزها على
اللاشعور (سواء تعلق الأمر
بالمبصع أو بالمتلقي)، فإنها
تختلف من حيث الأكواد
الإجرائية التي بلورتها كل
نظرية للوصول إلى هذه
المنطقة المخفية.

في فهمه وتأويله، وهذا ما يسميه "عمل
الحلم" le travail du rêve. ويعني بها
أهم العمليات التي تخضع لها أفكار
الحلم حتى تتحول إلى لغة ثانية، أو لغز
مصور يصعب تفكيكه بطريقة مباشرة.
وتتمثل في ما يلي:

- الإزاحة: تتمثل في إزاحة الشحنة
العاطفية عن موضوعها الأصلي
وتوظيفها في موضوع ثانوي. فمثلاً
العنوانية الموجهة ضد الأب، والمرتبطة
بعقدة أوديب، قد تظهر في الحلم، نتيجة
لعملية الإزاحة موجهة إلى شخص
آخر. ٣٠

- التكثيف: ويتضح من خلال التباين
بين شكل الحلم ومحتواه؛ أي أن المضمون
الظاهر للحلم يبدو فقيراً ومقتضباً
بالنسبة للمضمون الكامن. ٣١

- القابلية للتصوير: يقوم نمط التعبير
الرئيس على الصورة، وهو يتميز بشكل
أساس بقابليته للتصوير. ٣٢

بصدد تفسير ظاهرة "العصاب". إن
هذا المرض راجع - في رأيه - إلى ميول
وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم،
كبتت - في الغالب - في لاوعي المريض،
وطردت خارج مجال الوعي نظراً لعدم
توافقها مع "المواضعات" الاجتماعية
والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض
هو الكشف عن "لاوعيه"، من خلال
تحليل ما يصدر عنه من رسائل لعل
أهمها الأحلام. (بالإضافة إلى الخواطر
العابرة، و النكت، والأفعال العرضية،
الإبداع الفني ٢٨... الخ.).

لقد كان همّ فرويد في البداية، هو البحث
عن سند لنظريته في اللاوعي؛ ذلك أنّ
اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت
بعيدة عن ميدان النقد الأدبي. ولكنه
لما صاغ نظرية "تحليل الأحلام" وجد
أنّ حقول الأدب - والفن بشكل عام -
يسعفه في شرح نظريته. لقد اعتبر
فرويد تفسير الأحلام التقنية الأساس
في التحليل النفسي، وإن كان قد جدد
هذا العلاج بوصفه محاولة لاستكشاف
اللاوعي، فإن الحلم حسب تعبيره "هو
الطريق الملكي إلى اللاوعي".

إن نمط التعبير في الحلم يختلف اختلافاً
كبيراً - في نظر فرويد - عن أنماط
التعبير المباشر. يقول:

"إن أفكار الحلم ومحتواه يظهران أمامنا
كترجمتين تؤديان في لغتين مختلفتين
أو بعبارة أخرى: إن محتوى الحلم يبدو
لنا كأنه نقل لأفكار الحلم في نمط من
التعبير يمكن رسم حروفه وقواعده وذلك
بالمقارنة بينه وبين الأصل" ٢٩.

وهنا يعمد فرويد إلى تحديد مجموعة
من الآليات التي تسعف متلقي الحلم

الشاعري جميع أنواع الأشياء ذات الملامح المشتركة بالإضافة إلى الألفة مع الموضوع نفسه تستيقظ في نفسية القارئ“ ٣٦.

لذلك ينظر فرويد إلى القراءة والإبداع على أساس أنهما متمثلان بصفة جوهرية، من حيث الأسباب اللاشعورية الكامنة وراء كل منهما، والمتمثلة في ”عقدة أوديب“ ٣٧ *Complexe d'œdipe*.

إذ يعتبر هذه العقدة مصدرا أساسيا للإبداع وتذوق الفنون.

لكن فرويد لم يقدم مثالا تطبيقيا لتحليل علاقة مسألة القراءة أو التذوق الفني بـ ”عقدة أوديب“، عكس ما حصل في ما يتصل بعلاقة عملية الإبداع بالعقدة المذكورة؛ وبما أن هناك تشابها في العمليتين فإننا سنركز على العملية الثانية، أي سنقف عند علاقة ”عقدة أوديب“ بالإبداع الفني، ومن خلال ذلك يمكن أن نلقي الضوء على الموضوع الذي يهتما هنا؛ وهو ”عقدة أوديب“ ومسألة القراءة والتلقي.

لقد عالج فرويد هذا الموضوع في مقال له ظهر في وقت متقدم تحت عنوان ”الرواية العائلية للعصابيين“ *le Roman le Familial des névrosés* ٣٨. كما تعرض له من الناحية التطبيقية من خلال دراسة أعمال العديد من الفنانين أمثال: شكسبير، دوستوفسكي، أبسن، ليوناردو دافنتشي، ميكل أنجلو، جوته، هوميروس و بلزاك وغيرهم. لذلك يقول فرويد:

”لا يمكن بسهولة أن نرجع إلى الصدفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان - مأساة أوديب لـ ”سوفوكليس“، وهاملت لـ ”شكسبير“، والإخوة كارامزوف لـ ”دوستوفسكي“ - تتعرض كلها لنفس

- الرمزية: يقوم الحلم على أساس رمزي؛ وخلافها لما نجده في اللغة، لا تكون العلاقة بين الدال والمدلول في نمط التعبير الرمزي علاقة اعتباطية؛ فحين يعتبر فرويد السيف - على سبيل المثال - رمزا للعضو التناسلي الذكري، فإن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه تكون واضحة ٣٩.

٢- القراءة وعقدة أوديب

في البداية نشير هنا إلى أن البحث في هذا الجانب يكتسي طابعا استكشافيا؛ لأن فرويد لم يتوسع كثيرا في هذا الموضوع، كما أن المعطيات التي قدمها لم ترق إلى مستوى التفسيرات التي قدمها على مستوى الحديث عن ”لا شعور المبدع“، وهو الموضوع الذي أفرد له دراسات عدة، خاصة الدراسة التي ترجمت إلى العربية تحت عنوان ”التحليل النفسي والفن“ ٣٤.

الافتراض الأساس الذي تقوم عليه نظرية فرويد هنا هو أن عملية تلقي العملية الفنية تشبه إلى درجة كبيرة عملية الإبداع ”ومشروع فرويد هنا لا يخرج عن نطاق دور البنية اللاشعورية في تحريك فعاليات الإبداع عند المبدع، ذلك أن العملية تجري عند المتلقي بطريقة عكسية لأن الإبداع في هذا اللحظة هو الذي يحرك - بما يثيره من متعة في القارئ- كوامن اللاشعور عند المتلقي“ ٣٥.

و هذا ما يفهم من كلام أورده فرويد، وهو بصدد تحليله لرواية ”غرديفا“، حيث يقول:

”أثناء معالجة هذا الموضوع ذي الطابع

كان لهذه النوبات - في رأي فرويد - دلالة الموت: إذ كان ينذر بها خوفاً من الموت ٤١.

في المرحلة الثانية أصبح هذا الشخص الآخر (الأب)، وقد أمات نفسه تكفيراً عن الذنب الذي ارتكبه في تمني مقتل أبيه، وفي المرحلة الثالثة انتهى بخضوع تام لأبيه البديل -القيصر- الذي أخرج معه في الواقع كوميديا القتل ٤٢.

-٣- التسامي في الإبداع والتلقي:

أكد فرويد في تفسيره للإدراك الفني والجمالي أن مصدر المتعة التي يحصل عليها المتلقي إنما ينبع من اللاشعور. ومعنى ذلك أن الفن يسمح لمتلقيه بالاستمتاع بمادة قد تكون مهددة لنا، ولو قدمت هذه المادة بصورة مباشرة. كما أن هذا المتلقي يكون غير واع بمصادر المتعة، التي يحصل عليها أثناء تلقيه و تأمله للعمل الفني. الجدير بالذكر أنه لم يكن هناك فصل حاسم لدى فرويد بين إبداع و تلقي العمل الفني. لقد تعامل معهما في كثير من الأحيان، باعتبارهما يخضعان للشروط النفسية نفسها.

إن ما يهدف إليه الفنان في نظره هو أن يوقف في دواخلنا تلك الحالة النفسية التي كانت تستبد به أثناء العملية الإبداعية. لذلك أشار في العديد من كتاباته إلى أن الخبرة الفنية تتيح للتخيلات البدائية، الخاصة بإشباع الرغبة أن تهرب وتروغ، على نحو جزئي ومؤقت، وذلك قصد التحرر من الكبت اللاشعوري، من هنا يطرح ما يسميه فرويد بالتسامي.

لكي نفهم وجهة نظر فرويد هنا لابد من تقديم الموضوع في إطار التصورات

الموضوع أي قتل الأب. وفضلاً عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أن الدافع إلى ارتكاب ذلك - وهو المنافسة الجنسية على المرأة - معروض بشكل صريح ٢٩.

لتقديم مثال تطبيقي عن تأثير هذه النظرية في الإبداع، يمكن الإشارة إلى الدراسة التي أنجزها فرويد تحت عنوان: "دستوفسكي وجريمة قتل الأب":

البحث في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية الفاعلة في السلوك. هذه الأسباب يرى فرويد أن لها طابعاً جنسياً، وقد ظهرت في مرحلة الطفولة، ولم تسمح "النظم الاجتماعية" - في رأيه - بإشباعها، فظلت هاجعة في اللاشعور. لكنها ظلت تمارس عملها بطريقة غير مباشرة في توجيه السلوك خلال مختلف مراحل العمر. وقد حاول إيجاد السند لنظريته هذه من خلال دراسة الروائي الروسي دستوفسكي. فالمعروف عن هذا الروائي أنه كانت تتلبه نوبات من الصرع، مصحوبة بفقدان الشعور. ومن خلال تتبعه لتطور هذا الصرع في حياته يلاحظ أن هذا العصاب كان خفيفاً في طفولته، ليشدد بعد السنة الثانية عشرة من عمره بعد مقتل أبيه، ثم انقطعت عنه هذه النوبات فيما بعد أثناء منفاه بسiberia.

يفسر فرويد هذا التطور في المرض من خلال تفاعلات "عقدة أوديب" ٤٠ في نفس الروائي دستوفسكي (الرغبة في قتل الأب وإمتلاك الأم): ففي المرحلة الأولى كان يتمنى موت الأب، وقد داهمه المرض - في البداية - في صورة اكتئاب مفاجئ، وشعور قال عنه لصديقه أنه يشعر كما لو كان على وشك الموت. وقد

ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضى إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيء العزم، بخلاف المريض العصبي، على سلوك طريق العودة ليرسخ موطن قديمه في الواقع“ ٤٥.

إن فرويد ينظر إلى الإبداع الأدبي والفني بشكل عام- بوصفه حالة مرضية، لا فرق بينها وبين مرض العصاب إلا في كونه مقبولا ومثمنا من طرف الرأي العام، في حين يخلو مرض العصاب من التقدير الاجتماعي.

يتيح الموضوع الفني الاستمتاع بموضوعات وخبرات على مستوى التخيل يصعب الاستمتاع بها على مستوى الواقع؛ وذلك نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية عديدة ومتنوعة. وهو كذلك نتيجة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب. يقول في مقال بعنوان ” الكتاب المبدعون و أحلام اليقظة“:

”نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر، نقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل الفني، بالنسبة لنا هبة، أو وسيلة تحفيز إضافية وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق، أو التنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق (...). إن كل المتع الجمالية في رأيي، التي يقدمها الكاتب المبدع لنا لها طبيعة تماثل طبيعة المتعة التمهيدية التي من هذا النوع لدينا. واستمتعنا الحقيقي بالعمل الخيالي، إنما ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا. و قد يكون الأمر كذلك لأن قدرا ليس بالهين من هذا

العامية لنظرية التحليل النفسي: لقد تناول هذه المسألة وهو بصدد تفسير ظاهرة ”العصاب“؛ إن هذا المرض يرجع -في رأيه- إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم، كبت -في الغالب- في لاوعي المريض، وطردت خارج مجال الوعي نظرا لعدم توافقها مع ”المواضعات“ الاجتماعية والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض هو الكشف عن ”لاوعيه“، من خلال تحليل ما يصدر عنه من أحلام، أو خواطر عابرة، أو نكت، أو أفعال عرضية، أو إبداع فني... إلخ ٤٢ ويرى فرويد أن هذه الرغبات الدفينة في اللاشعور تؤول إلى قناة من القنوات التالية:

- إما أن تلبى هذه الغرائز بصورة طبيعية.

- وإما أن تخضع الغريزة لسلطان العقل فيلغي الإنسان التفكير في مثل تلك الرغبات.

- وإما أن يحرف هذه الرغبات نحو مجرى آخر عن طريق ما يسميه ”التسامي“ أو ”التصعيد“، فيحل محل الغريزة الجنسية هدف آخر له قيمة في المجتمع ٤٤.

الحل الثالث، هو الذي يهمننا في إطار تفسير عملية الإبداع، من وجهة نظر نظرية التحليل النفسي. إن التسامي له علاقة بالدافع الشبقي: بمعنى أن الإنسان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافا أخرى تمتاز - أولا- بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية ”تسام“. لذلك يخلص إلى القول: إن ”الفنان كالمريض العصبي ينسحب من

الأثر إنما يرجع إلى تمكين الفنان لنا، من خلال ذلك، من الاستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصة، دون ندم شخصي، و شعور بالعار، أو الخجل“٤٦.

إن المحتوى الغريزي - من منظور نظرية التحليل النفسي - هو جوهر الإنتاج الفني و جوهر عملية التلقي أيضا. كما أن إجادة و إتقان العملية الفنية من خلال المواهب الخاصة للفنان، هو ما يجعل من الممكن حدوث تسوية بين المتعة الخيالية، و بين الواقع الموضوعي. وهذه التسوية هي التي تضع الأسس القوية لعمليات التواصل مع الآخرين٤٧.

٤- تنويعات على نظرية القراءة في التحليل النفسي

لقد اعتمد فرويد في تقديمه للخلاصات السابقة عن "عقدة أوديب" على رواية "الإخوة كارامازوف" لدوستويفسكي، ومن خلالها حاول تعميم هذه الظاهرة على نصوص أدبية أخرى. وستتضح آثار هذه النظرية على التوجه العام لتلامذة فرويد الذين استوحوا نظرية التحليل النفسي:

أ- إذا كان فرويد قد ركز على دور اللاشعور الفردي في عمليتي الإبداع والتلقي، فإن تلميذه يونغ Young يرى أن الأساس المشترك للعمليتين هو اللاشعور الجمعي الذي يتشكل من رواسب قديمة تعود إلى آلاف السنين، يطلق عليها يونغ "النماذج البدائية Les ٤٨ Achétypes". وهي مجموعة من الأطر الخيالية الأولية ومركبات أو عقد الثقافة التي تتحدّر إلينا من أسلافنا البدائيين: "ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها؛ ذلك لأنها إنما تنبع من

اللاشعور الجمعي حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبسا من هذا النبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم"٤٩. الفنان الأصيل . في نظر يونغ- اطلع على هذه النماذج البدائية بالحدس فلا يلبث أن يسقطها في رموز ليلا مس في الإنسانية وترا مشتركا.

ب- أما "شارل بودوان" CH.Baudouin فيرى أن الهدف من التحليل النفسي للضم هو البحث عن العلاقات التي يباشرها الضم مع العقد، سواء أكان ذلك عند الفنان المبدع، أو عند المتأمل للعمل الإبداعي. لذلك نجد الكاتب يقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، يهمنها منها القسم الثالث الذي خصصه لوظائف الضم؛ وفيه يتحدث عما يسميه "رد الفعل ما تحت الشعور للقارئ" Subconscient، من خلال تقنية "التداعي" يكشف لنا عن الترابط الذي يربط القارئ بالمبدع.

لقد كانت التداعيات - في السابق- تربط بالحلم، لكنها عند "شارل بودوان" تربط بالعمل الفني، وحين يختار المتأمل رموزا معينة من العمل الفني فإنه بذلك يعبر عن عقده الخاصة. وهو ما يجعلنا نعتقد بأنه هو الكاتب، أو أنه هو الحالم للعمل. وبهذه الطريقة فإن القراء يسقطون صراعاتهم النفسية على العمل الأدبي، ومن هنا ينشأ الإحساس بالذلة. إن القراء يحققون بواسطة العمل ميولهم غير الواقعية، ويسقطون عليه صراعاتهم وحلولهم (من هنا ينشأ الإحساس بالذلة). والمشكلة هي مسألة الاتصال بين المؤلف

مقنعا لعقدة أوديب“^{٥٥}، فإنها ترى في المقابل أن كل قارئ يجد روايته العائلية - ذات الصلة بالعقدة المذكورة- في السرد الروائي. كل واحد منا قد اختلق، عندما كان طفلا، حكاية استبدل فيها بآبائه الحقيقيين آباء خياليين. هذه الحكاية الجمالية التي سيتم كتبها بعد ذلك لا تختفي بشكل نهائي. هذا ما يفسر تعلقنا الشديد بالنصوص الروائية ”وفاء كل إنسان لروايته العائلية هو التفسير الوحيد لقبول الوهم الروائي. وهو الوهم الذي يقتنع به بسهولة ليس فقط القارئ الساذج بل أيضا القارئ الحذر“^{٥٦}.

خاتمة

ناولنا في هذا البحث النظريات التي قاربت موضوع القراءة من منظور نظرية التحليل النفسي. لقد كانت البداية مع مؤسس التحليل النفسي ”سجيموند فرويد“ الذي قدم منظورا يركز على دور البنية اللاشعورية في تحريك فعاليات الإبداع عند المتلقي. ذلك أن فرويد ينظر إلى القراءة والإبداع الأدبي على أساس أنهما متماثلان بصفة جوهرية، من حيث الأسباب اللاشعورية الكامنة وراء كل منهما، المتمثلة في ”عقدة أوديب“.

و إذا كانت النظريات التي خرجت من جعبة التحليل النفسي تشترك جميعا من حيث تركيزها على اللاشعور (سواء تعلق الأمر بالمبدع أو بالمتلقي)، فإنها تختلف من حيث الأدوات الإجرائية التي بلورتها كل نظرية للوصول إلى هذه المنطقة المخفية: فقد ركز ”يونغ“ على علاقة القراءة ب”اللاشعور الجمعي“. في حين كان الهدف من التحليل النفسي عند”شارل

والقارئ، وذلك ”على مستوى الوعي الضمني“^{٥١}. يحصل الاتصال عندما يحتوي العمل على ”صور نموذجية للعقد البدائية“*Des images typiques des complexes primitifs* المشتركة بين الجميع^{٥٢}. لكن القارئ يسقط في العمل أيضا عقدا وصراعات شخصية لا علاقة لها بعقد الفنان وصراعاته. مما يقربنا من الفكرة الأرسطية عن التنفيس والتطهير والتسامي.

إن التحليل النفسي يدرس عند الإنسان وفي العمل ”التراكمات ذات الطاقة العاطفية“*les décharges du potentiel affectif*. غير أن اختلاف الفن عن الحلم يكمن في أن الفن يسقط التخيل على الواقع، وأنه يصل نفسه مع الآخرين، ويجعلنا نخرج من أنفسنا؛ فهو يتسامى بوصفه وسيلة للتعبير، ولكنه يتواصل^{٥٣}.

إن هذه البدورة التي يقيمها المتحى الجمالي تؤسس النقد ”إن العمل الأدبي. في نظربودوان. ينقل لغة ويعلمها“، لكن هل ينقل صورا؟ نعم، لكن صور الكاتب وصور القارئ لا تلتقيان؛ وذلك لأن الاتصال لا يكون كاملا أبدا. فهو ليس انتقالا من لا شعور إلى لا شعور. ولكنه يصبح كذلك في منطقة ”البدائية، من الشعور الباطن الجماعي“*primitif؛ de l'inconscient collectif*.

ج - إذا كانت مارتري روبرت Marthe Robert في كتابها ”رواية الأصول وأصول الرواية“ قد جعلت من عقدة أوديب أصل كل إبداع فني؛ إذ ليس هناك - في نظرها - ”فن يعتمد على الصورة لا يكون، بشكل أو بآخر، تمثيلا

9 M. Riffaterre. Essais de stylistiques structurale, traduction: D. delas. Flammarion. Paris 1971.

10 R. Barthes. le bruissement de la langue. seuil. Paris 1984.

11 M. Charles. Rhétorique de la lecture. seuil. Paris 1977.

١٢ ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النهضة الجديدة، البيضاء، ط ١: ١٩٩٣، ص: ٤١-٤٢.

١٣ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: د. حميد الحمداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس ١٩٧٥.

14 H. R. Yauss. pour une esthétique de la réception. Gallimard. Paris. 1978. p: 49

١٥ أنظر التعريف الذي يقدمه فولفغانغ إيزر لهذا القارئ كتابه الذي سبقت الإشارة إليه: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص: ٢٥.

١٦ المرجع نفسه، ص: ٢٧.

١٧ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١٩٩٦، ص: ٦١.

١٨ إلرود إيش، "ال تلقى الأدبي"، ترجمة: محمد برادة، مجلة دراسات سمائية أدبية لسانية، فاس، ع: ٦-١٩٩٢، ص: ١١.

١٩ بالنسبة إلى الدراسات العربية يمكن الرجوع إلى:

- سعيد يقطين، " تلقى الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية"، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، ص: ١٤١، س: ١٩٩٦.

بودوان" هو البحث عن العلاقات التي يباشرها الفن مع العقد، سواء ما اتصل منها بالمبدع، أو بقارئ العمل الإبداعي. أما مارتي رويبر فقد جعلت من عقدة أوديب أصلا لكل إبداع فني، كما ترى - في المقابل - أن كل قارئ يجد روايته العائلية ذات الصلة بالعقدة المذكورة في السرد الروائي.

١ - تيري إيجلتون، "الفينومولوجيا الهرميوطيقا، ونظرية التلقي"، ترجمة: توفيق سخان، مجلة نواهد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: ٢٦ - ديسمبر ٢٠٠٣، ص: ١٣٠.

2-R. Barthes Le Bruissement de la langue. seuil. Paris. 1984. p: 34

٣ للمزيد من التفاصيل حول هذه الفكرة يمكن الرجوع إلى فصل "أفلاطون والجمالية المثالية" في كتاب الدكتور علي أبو ملحم: في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ١٩٩٠، ص: ١١ وما بعدها

٤ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: ١٩.

٥ فاضل ثامر، "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد: ٤٨-٤٩ ١٩٨٨، ص: ٩٥.

٦ رولان بارت، موت المؤلف، ص: ١١.

٧ خورسي مارييا بوثيلوايفانكوس، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١: ١٩٩١، ص: ١١٩-١٢٠.

8 J. P. Sartre. qu'est ce que la littérature. in situation II. Gallimard. Paris. 1948.

S. reud. Métapsychologie. 1968. p:65.

29 Ibid.P: 241

30 Ibid.P: 242

31 Ibid.P: 263

32 Ibid.P: 267

33 Ibid.P: 300

٢٤ سيجموند فرويد، التحليل النفسي وافن (دافينتشى - دوستوفسكي)، ترجمة: شمير كرم، دار الطليعة للطباعة النشر، بيروت، ط٢: ١٩٧٩

٢٥ د. حميد لحداني، النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء، ط١: ١٩٩١، ص: ٢٤

36 S Freud. Le délire et les rêves dans le «Gradiva» de W. Jensen. Gallimard. Paris. 1986.

٣٧ يمكن الرجوع هنا إلى فصل:

L'économie littéraire de l'affect. Edipe lecteur , in P. L. Assoun. Littérature et psychanalyse Freud et la création littéraire. ed Marketing S.A. Paris. 1996. p:47.

38 ibid

فرويد، التحليل النفسي والفن ٢٩ (دافينتشى-دوستوفسكي)، ص: ١٠٩. أشير هنا بأن هناك باحثة حولت إثبات وجود علاقة بين "عقدة أوديب" ومختلف أنواع الإبداع في جميع العصور M.Robert. Roman des origines et origines du roman. Gallimard. Paris. 1981.p: 62.

٤٠ حول مفهوم هذه العقدة من الناحية النظرية يمكن الرجوع إلى فصل

- د. حميد لحداني، التأويل الحلمي وتأويل الدلائل، ضمن كتابه: القراءة وتوليد الدلائل، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١: ٢٠٠٣، ص: ١٣٩.

أما بالنسبة للدراسات الغربية فيمكن الرجوع إلى:

K. Abraham : Le rêve et le mythe. trad. I. Barande et E. Grine. Payot. Paris. 1973.

S. Felman. La folie et la chose littéraire. Seuil. Paris. 1978.

٢٠ سيجموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة: جورج طراييشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٨٨.

21 S. Freud. L'interprétation des rêves. Trad. I. Meyerson. Presses universitaires. Paris. 1967. p: 96

22 Ibid. P: 275

23 Ibid. P: 281

٢٤ جون لوي بودري، "فرويد والإبداع الأدبي"، ترجمة مورييس أبو ناظر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد ٢٣، ١٩٨٣، ص: ١٢٦.

٢٥ فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص: ٨٨.

٢٦ سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص: ٧٠-٧١

٢٧ انظر مصطلح "لا شعوري" في: معجم العلوم الاجتماعية للدكتور إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

٢٨ للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى فصل "اللا شعور" في كتاب:

- ”الأوديب: العقدة، الوضعية، البنية“
في كتاب: فيكتور سميرو نوف، التحليل
النفسي للولد، ترجمة: الدكتور فؤاد
شاهين، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ١٩٨٠،
ص: ١٨٩-٢٢٢.
- ٤١ فرويد، التحليل النفسي والفن
(دافينتشى-دوستوفسكي)، ص: ١٠١.
- ٤٢ المرجع نفسه، ص: ١٠٨.
- ٤٣ للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع
إلى فصل ”اللاشعور“ في كتاب:
- S.Freud. Métapsychologie. Gallimard.
Paris. 1968. p. 65.
- ٤٤ فرويد، خمسة دروس في التحليل
النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار
الطليلة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص: ٦٤-
٦٥.
- ٤٥ سيجموند فرويد، حياتي والتحليل
النفسي، ص: ٨٧.
- ٤٦ نقلاً عن: د. شاكر عبد الحميد،
التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة،
- المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،
عدد: ٢٦٧-مارس ٢٠٠١، ص: ١٢٢-١٢٣.
- ٤٧ نفسه، ص: ١٢١.
- 48 C.G.Jung, Dialectique du moi et de
l'inconscient. Gallimard. Paris. 1964.p:40
- ٤٩ د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية
للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار
المعارف بمصر، القاهرة، ط ٢: ١٩٥٩،
ص: ١٩٩
- ٥٠ سنعتمد هنا على كتاب:
- J. y. Tadié , La critique littéraire au xx ème
siècle. Belfond. Paris. 1987
- 51 Ibid.p: 141
- 52 ibid
- 53 ibid
- 54 ibid
- 55 M. Robert. Roman des origines et
origines de Roman. Gallimard , Paris.
1981. p. 62
- 56 Ibid. P: 65



خروج الأمثال على القاعدة النحوية

من خلال أمثال الميداني

بقلم: ميسر الساري

(سوريا)

ملخص البحث

ينطلق البحث من التأكيد على أن اللغة ظاهرة اجتماعية، وأن أي نص لغوي ينبغي النظر إليه من زاويتي المقال بما يحويه من وحدات صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية، والمقام الذي قيل فيه أخذا بعين الاعتبار كل مكوناته من متكلم ومخاطب وموقع كل منهما وما صاحب الكلام من تعابير يرتسم بعضها على الوجه وتبدو أخرى من خلال حركات بقية أعضاء الجسم وما تبعه من أثر في نفوس المحيطين بهما ولا ينسى الحالة النفسية التي تلعب دورا مهما في أنشطة الإنسان، ومنها النشاط اللغوي مراعى ما يسود من أعراف وتقاليد تمثل جانبها ثقافيا يؤثر هو الآخر في طريقة تعبير كل إنسان.

ويتوقف البحث عند مجموعة من الأمثال العربية القديمة التي قيلت في مقامات متنوعة، وتأثرت بها فخرجت على ما استنبطه علماؤنا القدامى من قواعد نحوية جعلوها معيارا يقاس عليه الكلام.

وتم اختيار "مجمع الأمثال" للميداني لأنه يعد بحق من أفضل ما ألف في هذا الميدان لأشتماله على صورة العربي نقية صافية ولحسن ترتيبه، ولاحتوائه كل الأمثال التي سبقت عصره بعودته إلى أكثر من خمسين كتابا ألف في هذا المجال

المقدمة

العلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة ضاربة الجذور في القدم،رافقت وجود الإنسان الأول الذي جُبل على حب الاجتماع والتفاعل مع من يحيط به، فتطلع إلى وسيلة لتحقيق الاجتماع الذي يرنو إليه، فكانت اللغة ضالته المنشودة،وقد أخذت هذه العلاقة مكانتها من خلال أهم وظيفة للغة والمتمثلة في تحقيق التواصل والترابط بين أفراد المجتمع.

وتعد اللغة أهم مظهر لوجود الجماعة، وأقوى عنصر من عناصر المحافظة عليها، وهي هبة منحها الله بني البشر وكرمهم بها ويميزهم بها من سائر المخلوقات ؛ لذا فهي ظاهرة اجتماعية وبالتالي فهي حقيقة اجتماعية،لذلك لا يمكن تفسيرها على

يلعب المحيط الثقافي والاجتماعي بما فيه من قيم تتعلق بالتراث والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات دوراً بارزاً في إجلاء المعنى وبيان أهميته.

وشخصية المخاطب، وما بينهما من علاقات، وما يحيط بالكلام من ظروف ذات صلة به ٣.

ولما كانت الأمثال العربية تشكل لونا من ألوان استخدام اللغة في كل الأحوال وفق ما تملية على مرسلها الظروف التي كانوا يعيشونها، وقد انقضت مقاماتها التي قبلت فيها، ووصلت إلينا على هذا الشكل كان لزاما علينا أن نبحث في تلك الظروف؛ لننظر في تراكيبها التي جاءت وليدة تلك المؤثرات؛ لأن الاكتفاء بالمعنى الحرفي أو معنى المقال أو معنى ظاهر النص يعتبر دائما سببا في قصور الفهم ٤.

يضاف إلى ذلك أهمية الغوص في نفسية المتكلم بحثا عما قد يكمن وراء المعنى الظاهر من معان نفسية وهذه كلها تسهم إسهاما كبيرا في الوصول إلى المعنى دون عناء أو تعب، وإن في هذا اللون من الدراسة لتأكيد أن اللغة مادة اجتماعية يصنعها الناس في مجتمعاتهم وظروفهم وما تدعو الحاجة إليه ٥.

المقام ومكوناته

ورد في لسان العرب لابن منظور (٧١١هـ): **المَقَامُ** والمَقَامَةُ: المجلس ومَقَامَاتُ الناس مَجَالِسُهُمْ أيضاً، والمَقَامَةُ والمَقَامُ الموضع الذي تقوم فيه، وهو اسم مشتق من مصدر الفعل قام يقوم أما في الاصطلاح وبعد التطور الدلالي فإنه يخرج عن دائرة المعنى المعجمي فيتسع ليشمل كل ما يحيط بالكلام عند صدوره من عناصر غير لغوية تتصل بموضوع الكلام ومضمونه وتتصل بالتكلم وتوجه الكلام والمتكلم والمتلقي وتترك أثرها في الكلام، وتشارك السياق الدلالي والسياق التركيبي في تكوين معنى الكلام وأدائه ٧

مستوى الأفراد؛ لأن الحقائق الاجتماعية توجد خارج عقول الأفراد، ومستقلة عنها بمعنى أنها ليست من صنع الأفراد وإنما توجد طبيعة الاجتماع ١.

وقد كرس ابن جني (ت ٣٩٢هـ) هذه الحقيقة في تعريفه للغة "بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" ٢ فالتعبير عن الحاجات لا يكون إلا من خلال اللغة. وعليه فالارتباط وثيق بين اللغة والمجتمع. وخصوصية اللغة بالأقوام الذين يتحدثون بها جاءت في هذا التعريف لتظهر اختلاف استخدام الأفراد لها باختلاف ثقافتهم وميولهم ورغباتهم، وأن الفرد كلما كان واسع الثقافة كانت لديه فرص أكبر في الاستفادة من اللغة وكان لديه القدرة على التعبير عن الفكرة الواحدة بأكثر من شكل فهو يتفنن في استخدام اللغة وفق ما يراه يخدم غرضه، ويستطيع الوصول إلى ما يريد بأيسر السبل.

وإذا ما أردنا تفسير اللغة، والوصول إلى المعاني التي يرمي إليها المتحدثون بها فإنه ينبغي علينا أن ندرك أن الكلام المنطوق أو المكتوب وحده لا يكفي للوصول إلى المعنى فثمة عناصر غير لغوية ذات أثر كبير في تحديد المعنى، وهي جزء من معنى الكلام، وذلك كشخصية المتكلم

أنصب اهتمام البلاغيين
على فكرة (مقتضى الحال)
والعلاقة بين المقام والمقال،
وقد بدا ذلك واضحاً في
تعريفهم لعلم المعاني، فهو
”علم يعرف به أحوال اللفظ
العربي التي يطابق بها اللفظ
مقتضى الحال“

المشاركين في الحدث الكلامي ١١ .

٤- موضوع الكلام ينظر فيه إلى الجو
الذي قيل فيه وكيفية قوله، ويبحث فيه
عن الأسباب التي دعت إليه.

٥- الأثر الذي يحدثه الكلام في المشاركين
به: فقد يحدث لديهم إقناعاً أو رفضاً أو
ألماً أو أملاً أو انفعالاً أو إغراءً أو ضحكاً
أو بكاءً أو سخريةً أو غير ذلك. وكل
هذه المكونات محفوفة بزمان ومكان يتم
الحدث مقيداً بهما.

٤- السياق العاطفي: تسهم العاطفة
في تسيير المعنى في اتجاه معين، وذلك
تبعاً لنوعها ودرجتها قوة وضعفاً. فكلام
الغاضب تفسر معانيه بطريقة تختلف
عن كلام المحب الذي أضناه الفراق.

٥- السياق الثقافي يلعب المحيط الثقافي
والاجتماعي بما فيه من قيم تتعلق بالتراث
والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات
دوراً بارزاً في إجلاء المعنى وبيان مرامييه
ومنذ بداية التشكل الثقافي الإسلامي
فطن علماء التفسير إلى الفرق بين ظاهر
القرآن وباطنه فكان فهمهم لهذا الفرق
تفريقاً منهم بين المعنى المقالي والمعنى
المقام ١٢، وفسروا القرآن وفقاً لأسباب

ويمتد هذا ليؤكد أن هذه المؤثرات إنما
تدخل في عملية تكون الكلام وتحديد
معناه، كما تدخل في تلقي الآخرين له
وفهم معناه ٨ .

وقبل الخوض في مكونات الكلام منفردة
لا بد أن نشير إلى أن فصل عناصر سياق
الموقف للحديث عن كل واحد منها إنما
هو فصل إجرائي يستدعيه البحث
عن عناصر كل عنصر ومقوماته، وإلا
فالعناصر تشكل حلقة متكاملة. كل
منها يقوم بدور سياقي ويستند بعضها
إلى بعض ٩. وهذه المكونات يسمى الأول
منها السياق اللغوي (المقال) ويتكون من:
الوحدات الصوتية والصرفية والكلمات
التي يتم بها تركيب الكلام وسبكه
والطريقة التي ترتب فيها هذه العناصر
في ثنايا التركيب وكيفية الأداء اللغوي
المصاحبة للجمل (النبر، التنغيم، الوقف)
أما المكون الثاني فهو السياق غير اللغوي
(المقام) الذي يسهم في تكون الكلام على
نحو معين، ويتكون من:

١- المتكلم: وهو الشخص الذي صدر
عنه الكلام، ولا يمكن فهم الكلام إلا من
خلاله، وأهم الخصائص المتعلقة بشخصية
المتكلم هي: طريقته في الكلام، وجنسه،
ومستواه الثقافي والاجتماعي.

٢ - المخاطب: وهو مستقبل الكلام الذي
يتكون في ذهنه المعنى ويبدو أن دلالة
الكلام تتأثر به ذلك أن المتلقي أياً كان
يتميز من سواء بأمرين:

الأول جبلته التي فطر عليها. الثاني:
التكوين الثقافي المكتسب ١٠ .

٣- الأفعال المصاحبة للكلام: وهي جملة
الإشارات والإيماءات التي تحدث من

لم يكن مصطلح القاعدة النحوية منتشراً في بَيَّاتِ التَّأليف في مجال النحو، لأنَّ حركة التَّأليف في بَيَّاتِها؛ لذا لم ينضج إلا في وقت متأخر.

أن يقول: أنا منطلق أو هو منطلق ولأنك لا تضمير فتقول: أنا أو هو حتى تكون معروفاً فتستغني عن قولك عبد الله أو زيد. في حين حكم على التركيب نفسه (أنا عبد الله منطلقاً في حاجتك) بأنه حسن استناداً إلى الظروف المقامية. فالمتكلم ينادي رجلاً خلف حائط فهو يجهله أو يجهل مكانه فمن ثم أفاد قوله (أنا عبد الله) ثم بين حاله. فهو ينظر إلى الجملة الواحدة فيحكم عليها في موقف من الاستعمال بأنها خطأ وفي موقف من الاستعمال آخر بأنها صواب، وهذا الجملة لو اكتفى بالنظرة الشكلية الذاتية جملة نحوية جائزة، ولكن اللغة عنده لم تتفك عن ملابسات استعمالها كما تستمد أيضاً من معطيات السياق الاجتماعي التي تكتنف الاستعمال اللغوي فالتعبير واحد ولكن الذي يختلف هو السياق الملايس للكلام ١٤.

وعقد الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) فصلاً لأنواع الدلالة غير اللفظية فمنها ما كان بالإشارة قائلاً: "فأما الإشارة فباليد وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب.... والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه... وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتقتل والتثني واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور ١٥" وسمى مثل هذه الأحوال بالنصبة فقال: "وأما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشييرة بغير اليد ١٦.

ويقسم ابن جني (ت ٣٩٢هـ) ما ورد إلينا عن العرب قسمين: قسم حاضر معنا، وهو ما تناقلته الرواة حتى وصل إلينا مكتوباً

النزول، وأدرك علماء الحديث أهمية أسباب ورود الحديث، وتكلم الأدباء والنقاد على أسباب إلقاء الشعر. كل هذا من أجل جمع كافة العناصر اللازمة لتخرج أحكامهم الدينية والأخلاقية والأدبية صحيحة خالية من أي خلل بسبب نقص عنصر من العناصر المساهمة في تشكل المعنى المفضي إلى هذه الأحكام.

وكان للظروف المقامية المؤثرة في التركيب ظهور بارز لدى سيبويه (ت ١٨٠هـ) من خلال قوله: "وذلك أن رجلاً من إخوانك ومعرفتك لو أراد أن يخبرك عن نفسه أو عن غيره بأمر فقال: أنا عبد الله منطلقاً وهو زيد منطلقاً كان محالاً؛ لأنه إنما أراد أن يخبرك بالانطلاق، ولم يقل هو ولا أنا حتى استغنيت أنت عن التسمية، لأن هو وأنا علامتان للمُضمَر وإذا علم أنك عرفت من يعني. إلا أن رجلاً لو كان خلف حائط أو في موضع تجهله فيه، فقيل: من أنت ؟ فقال: أنا عبد الله منطلقاً في حاجتك كان حسناً ١٢". فالمتأمل في هذه الأمثلة التي ضربه سيبويه يجدها من وجهة النظر النحوية جارية على القواعد التي وضعها النحاة، وسيبويه يحكم على الأول بأنه محال استناداً إلى ما أراده المتكلم من معنى لأنه إنما أراد أن يخبرك عن نفسه أو غيره بالانطلاق، فكان حقه

تعد الأمثال العربية القديمة من النصوص اللغوية المهمة التي وصلت إلينا مع بقية ما وصلنا من شعر ونثر، وقد صرت عن العرب الخالص محققة الشروط التي وضعها النحاة لاحقاً من حيث الزمان والمكان.

به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها اللفظ مقتضى الحال^{١٩} ” بهذا التعريف نلاحظ اهتمامهم بأحوال المتكلم والسماع وضرورة علم المتكلم بأحوال السماع قبل أن يتكلم ؛ ليأتي بالكلام على صفة تتطابق مع حاله، وهذا يؤكد المقولة التي ترى ” أن النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدمج لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمى علم المعاني“^{٢٠}

الخروج على القاعدة في الأمثال

لم يكن مصطلح القاعدة النحوية منتشراً في بدايات التأليف في مجال النحو، لأن حركة التأليف في بداياتها؛ لذا لم ينضج إلا في وقت متأخر، وفي عصرنا الحديث عصر تقسيم المناهج أصبحت كلمة القواعد تطلق على علم النحو خاصة فيقال: كتاب القواعد أو درس القواعد، وتذيل الأبحاث النحوية بما يسمى القاعدة ويطلب من الدارسين حفظ القاعدة، ويمكن أن نعرفها بالقول هي: ” جملة من المقولات النظرية التي تمثل الثوابت في نظام اللغة التركيبية، وتعد قانوناً أو معياراً ينبغي القياس عليه، وتوليد الكلام في ضوءه، ويمكن

ففق بذلك عنصر المقام الاجتماعي ولذلك أصبح لزاماً على الكاتب قبل إيراد أي نص أدبي أن يعيد تكوين هذا المقام بوصف الأحداث ١٧ التي كانت تحيط به أو دعت إلى قوله وقسم غائب عن وهو ” ما كانت الجماعة من علمائنا تشاهده من أحوال العرب ووجوهها، وتضطر إلى معرفته من أغراضها وقصودها: من استخفافها شيئاً أو استثقاله وتقيله أو إنكاره، والأنس به، والاستيحاش منه، والرضا به أو التعجب من قائله، وغير ذلك من الأحوال الشاهدة

بالقصود بل الحالفة على ما في النفوس. ألا ترى إلى قوله:

تقول: وصكت وجهها بيمينها.

أبعلي هذا بالرحى المتقاعس؟

فلو قال حاكياً عنها أبعلي هذا بالرحى المتقاعس من غير أن يذكر صك الوجه لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكراً، لكنه لما حكى الحال فقال: (وصكت وجهها) علم بذلك قوة إنكارها، وتعاضم الصورة لها. هذا مع أنك سامع الحكاية الحال غير مشاهد لها، ولو شاهدتها لكنت بها أعرف ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أبين^{١٨} .

ولما جاء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) راح يستعير من سيبويه أدواته النحوية للاستدلال على نظرية النظم مؤكداً أن النحو والبلاغة يسيران جنباً إلى جنب ويشكلان دعامتين قويتين لإجلاء المعنى وتلمس مظاهر الجمال فيه.

وقد انصب اهتمام البلاغيين على فكرة (مقتضى الحال) والعلاقة بين المقام والمقال، وقد بدا ذلك واضحاً في تعريفهم لعلم المعاني، فهو ” علم يعرف

تبقى الأمثال المحفوفة بمقاماتها
نصوصاً لغوية ناضجة يمكن
من خلالها تلمس دلالاتها
بشكل سليم، والتعرف على
معانيها من دون تردد.

كحالة المتحدث بها، "لأن اضطراب المتكلم
وهيجانه يحجزانه عن إقامة كلامه
ويضلانه" ٢٣، وإن عنصر المفاجأة يباغت
المتكلم. من ذلك أن امرأة دخلت على
عمر ابن الخطاب رضي الله عنه "وكان
حاسر الرأس، وكان أصلع فدهشت المرأة
فقالت: أبا غفر حفص الله لك، وأرادت
أبا حفص غفر الله لك، فقال عمر رضي
الله تعالى عنه ما تقولين؟ فقالت: صلعت
من فرقك، وأرادت أن تقول: فرقت من
صلعتك" ٢٤. وهذا النوع من الخروج
على القاعدة هو المهم بالنسبة لنا لأن به
تتجلى عبقرية اللغة وقدرتها على الغوص
في أعماق النفس البشرية.

وتعد الأمثال العربية القديمة من
النصوص اللغوية المهمة التي وصلت إلينا
مع بقية ما وصلنا من شعر ونثر، وقد
صدرت عن العرب الخالص محققة الشروط
التي وضعها النحاة لاحقاً من حيث
الزمان والمكان ومع هذا نجد مجموعة
منها خرجت على القاعدة النحوية؛ لذا
عند بعض النحاة إلى التأويل إن أمكن
لهم ذلك وعند بعضهم إلى اتهام بعضها
بالشنوذ أو الغموض لحرصهم على
القاعدة النحوية ولعلمهم لم يدققوا في
السياقات التي انبثقت عنها.

ومع ذلك تبقى الأمثال المحفوفة بمقاماتها
نصوصاً لغوية ناضجة يمكن من خلالها
تلمس دلالاتها بشكل سليم، والتعرف على
معانيها من دون تردد لكن المثل الذي نقل
إلينا مقطوعاً عن سياقه ومجرداً عن
ذكر أحواله هو منطقة الخطأ وموطن
الزلل الذي يقع فيه الباحث اللغوي عند
إرادة الكشف عن المعنى معتمداً على
عنصر المقال وحده ٢٥، وبات من المؤكد

متعلم اللغة من غايته ٢١. كل مخالفه
لهذه الثوابت والمعايير يعد خروجاً
على القاعدة، وانتهاكاً للقوانين اللغوية
يجب التصدي له، وإرشاد المخطئ إلى
الاستعمال الصحيح والتركيب الملائم
لتسلم القاعدة، وتأمين الزلل، وتستقيم
الألسن. وللخروج على القاعدة النحوية
نوعان أساسيان:

النوع الأول: خروج يجهل فيه صاحبة
هذه القاعدة والمعايير، ولا يملك مقومات
السير وفق المنهج الصحيح الذي ينبغي
أن يلم به كل دارس لهذه اللغة، ويمكن
لهذا تجاوز هذه العقبة بتعلم هذه
الأسس، وإتقانها والتدرب عليها حتى
يستقيم لسانه هذه، ولا يتهم بالجهل بها
وبذلك تنتهي مشكلته.

النوع الثاني: خروج يعلم صاحبة هذه
القواعد والمعايير لكنه ينتهكها متعمداً،
وذلك يكون لأسباب مقامية أو فنية
أو بلاغية يرى أنها أولى من القاعدة
النحوية فالنحو بأحكامه أعجز من أن
يستوعب أسرار اللغة الشعرية، ووجوهها
التي يدق فيها النظر ٢٢. وتلعب الحالة
النفسية دوراً بارزاً في ذلك ولا سيما في
الانفعال بنوعيه الهادئ والعنيف الذي
يؤدي إلى الاضطراب النفسي الذي
يفضي إلى ظهور التراكيب قلقة متوترة

أن افتقاد المقام يؤدي إلى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوي أو بالمعنى البلاغي ؛ لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدي في النهاية معنى معيناً ٢٦.

وقد فطن الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) إلى ذلك عندما توقف عند هذا المثل: (لو وجدتُ إلى ذلك فا كَرَشْ لضعلته) فقال مفترضاً مقاماً له: "نرى أن أصل هذا أن قوماً طبخوا شاة في كرشها فضاق فم الكرش عن بعض العظام فقالوا للطبخ: أدخله، فقال: لو وجدت إلى ذلك فا كرش لضعلته ٢٧". فلم يحكم على المثل بالغموض أو نحو ذلك بل راح يرسم له مقاما مستخدماً خيوط التركيب الذي بين يديه من خلال طريقة ذبح الشاة وتجمع المشاركين بهذا حولها، وتجاذب الأحاديث وإبداء الآراء في طريقة الطبخ كما يفعل المتنزهون في الأرياف والبراري في زمننا هذا وفي غيره ففاس الغائب على المشاهد الذي جريه.

وفي الصفحات الآتية سنعرض نماذج من الأمثال التي نعتقد أنها خرجت على القاعدة النحوية وسنبداً بذكر ما هو مخالف للقاعدة النحوية فيها، ثم نعرض المقام الذي قيلت فيه، ثم نتوصل بعدها إلى الأسباب التي جعلته مخالفاً.

اقتران جواب الشرط بفاءين: وذلك في المثل "إِنْ كُنْتُ غَضَبِي فَعَلَى هُنَاكَ فَاعْظِي. قال يونس ابن حبيب: يقال: زنت ابنة لرجل من العرب وهي بكر، فنادها أبوها، يا فلانة، فقالت: إني غضبي قال أبوها: ولم؟ قالت: إني حبيلى. قال: إِنْ كُنْتُ غَضَبِي فَعَلَى هُنَاكَ فَاعْظِي ٢٨. أشار سيبويه إلى اقتران جواب الشرط

بالفاء من خلال الأمثلة التي عرضها في كتابه، ولم ينص على مواضع تشبه المثل بشكل واضح صريح ٢٩. وقد وردت زيادة مثل هذه الفاء في قوله تعالى: (قل بفضل الله وبرحمته فبذلك فليفرحوا هو خير مما يجمعون ٣٠) فقد دخل التركيب فاءً وان وقد وجه على أن الفاء الأولى مرتبطة بما قبلها والثانية بفعل محذوف والتقدير: فليعجبوا بذلك فليفرحوا.... وقيل الفاء الأولى زائدة ٣١. ويظهر هنا التأويل والحكم بالزيادة وفق المعطيات المتعلقة بالنص الكريم وبما أحاط به. أما الفاء الثانية في تركيب المثل فيبدو أنها دخلت من دون أن يدري المتحدث نفسه كيف دخلت؛ لأنه في حالة من الدهول والدهشة والاستغراب فابنته حبلى من الزنا، ومع ذلك تبدي غضبها ولم يتمكن من ضبط تركيبه الذي جاء متأثراً بما هو عليه حيث تتسارع الصور في مخيلته عن مستقبله بين أفراد القبيلة ومستقبل ابنته والمولود المنتظر، وتزدحم تساؤلاته وظنونه من فعل هذا بابنته، وما هي طريقة علاج هذه المشكلة ؟

دخول لو الشرطية على الاسم المرفوع: في المثل (لو غير ذات سوار لطممتني) المنسوب إلى حاتم الطائي عندما "مرَّ ببلاد عنزة في بعض الأشهر الحرم فناداه أسيرٌ لهم يا أبا سَفَّانة أكلني الإسارُ والقمل ٣٢ فقال: وبحك أسأت إذ نوهت باسمي في غير بلاد قومي، فساوم القوم به، ثم قال: أطلقوه واجعلوا يدي في القيد مكانه، ففعلوا، فجاءته امرأة ببيعير ليفصده ٣٣، فقام ونحرمه، فطممت وجهه فقال: لو غير ذات سوار لطممتني ٣٤. وقد ذكر سيبويه أن لو مثل إن لا يأتي بعدها إلا الأفعال فإن جاء بعدها اسم فهو على

تقدير فعل ٣٥. لكن حاتم الطائي مرسل المثل لم يخطر بباله أن يأتي بالفعل بعد لو حتى يأتي من بعده ليحكم على كلامه بأنه موافق للقاعدة ؛ لأنه منشغل بأمر آخر جعله يؤخر الفعل الدال على اللطم وما فيه من إهانة لرجل مثله لا يفسر به الفعل المحذوف بل ليخفف من شعوره بهذه الإهانة من جهة، وليخفف من نظرة الاحتقار المتوقعة من المتلقي من جهة ثانية. وقد جاء بالاسم بعد لو مكوناً من ثلاثة عناصر (غير، ذات، سوار) لينشغل المتلقي بها ويتدايعياتها فلا يصل مباشرة إلى فعل اللطم الذي يشعر بسببه بالخزي والعار فشفع له المقام وما فيه من ملايسات ذلك الخروج.

دخول اللام المزلخلة على المضارع الذي تصدر جملة وقعت خبراً للمبتدأ: في المثل كلکم ليَحْتَلِبُ صعوداً، وأصل المثل أن غلاماً كان له صعود وكان يلعب مع غلمان ليس لهم صعود، فقال مستطيلاً عليهم هذا القول ٣٦. والقاعدة النحوية لا تجيز ذلك فلام الابتداء تدخل باتفاق موضعين أحدهما المبتدأ... والثاني بعد إن ٣٧. ولكن بقليل من التدقيق فيما أحاط بالمثل يظهر أن هذه اللام ليست لام الابتداء بل هي لا النافية؛ إذ الجدير بغلام مستطيل على أقرانه بامتلاكه دونهم صعوداً يحتلبها أن يقول غائظاً لهم: كلکم لا يحتلب صعوداً ٣٨، وهذا التفسير مرتكز على المقام فلو حكم لهم بمثل ما عنده لما وجد له مبرر للتطاول عليهم؛ لذا جاءت لا نافية وقد سقطت ألفها. وسكان البوادي يعمدون إلى مثل هذا الحذف ولا سيما في الجزيرة العربية فعندما يريد أحدهم أن يطلب ممن يحدثه ألا ينسى شيئاً يقوله له:

لَتَنْسَى فظاهره التوكيد وحقيقته غير ذلك.

حذف المسند إليه في الجملة الفعلية:

تقوم الجملة العربية على ركيزتين هما المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بداً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه، وهو قولك: عبد الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك يذهب عبد الله. فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء ٣٩. وقد تحدث النحاة والبالغون عنهما، وذكروا مواضع كل منهما، وتوقفوا عند هاتين الركيزتين في كل الأوضاع تقديماً وتأخيراً وتعريفاً وتكيراً وعزوا حذف المسند إليه إلى أسباب نابعة من المقام مع وجود أدلة وقرائن دالة على ذلك المحذوف. وسنتوقف عند حذف المسند إليه فاعلاً أو نائب فاعلاً بلا دليل.

أولاً: حذف الفاعل: لا يمكن أن يستغنى عن الفاعل لأنه يمثل عصب الجملة "ولو ذهبت تحذف الفاعل وتقيم مقامه غير اسم لبقيت الجملة معقودة بلا اسم، وهذا لفظ يناقض ما عقدت عليه الجملة في أول تركيبها ٤٠. وجاء في المثل (حيث ما ساءك فالعكلي فيه) يقال: إن الزبرقان بن بدر كانت أمه عكلية، وكان الزبرقان يرعى ضئناً ٤١، فقال خاله يوماً: لأنظرن إلى ابن أختي إذا راح ممسياً عنده خير أم لا؟ فلما راح مظلماً أدخل يده في مدر عته فمدها، ثم قام في وجهه فقال الزبرقان من هذا؟ تتع فأبى أن يتحى فرماه فأقصده، فقال: قتلني، فدنا منه الزبرقان فإذا هو خاله فقال هذا القول ٤٢. فالفعل ساء في المثل مسند ولا يوجد

مسند إليه ولا دليل على حذفه ” وكان أبو علي يغلط في هذا ويكبره ويتناكره، ويقول: الفاعل لا يحذف ٤٣.

وبالرغم من قوة الانتهاك لهذه القاعدة حيث الفعل بلا فاعل وهذا الخروج على القاعدة النحوية تجاوز هذه المرة الضروع إلى الأصول ومرسل النص من فصحاء العرب يجب علينا البحث في حيثيات المقام وهي: رجل في الصحراء يتوقع كل شر ومكروه في كل لحظة ثم يأتي شخص على هيئة مربية يطلب منه أن يعرف بنفسه - وكان ذلك من عادة العرب أنهم يسألون القادم ليلاً فإن أجاب فهو صديق وإلا فهو عدو وعليهم أن يدفعوه بكل ما لديهم من وسائل - ويمتنع الرجل عن الإفصاح عن نفسه ليختبر ابن أخته عندما يكون وحيداً في الصحراء، وكان الرد أن رماه فقتله لكنه يضاجأ بأن الذي قتل كان خاله فيقول هذا الكلام الذي صار مثلاً من دون فاعل ولم ينسب الإساءة إلى نفسه، لأنه لم يكن يتخيل أن يقتل خاله في يوم من الأيام ولم ينسبها إلى غيره لأنه هو من فعل ذلك إضافة إلى فجيعة وما أثار قتل خاله من آلام وأحزان فجاء بكلام بلا مسند إليه.

ثانياً: حذف نائب الفاعل: ورد في المثل (حَقُّ لَفْرَسٍ بِعُطْرٍ وَأَسٍّ) قال يونس بن حبيب: كانت امرأة من العرب لها زوج يقال له فرس وكان يكرمها وكان سخيًا فمات، وخلفه عليها شيخ فبينما هو ذات يوم يسوق بها إذمرت بقبر فرس فقالت: يا فرس. يا ضُبُعَ أهله، وأسَدَ الناس كسر الكيش بجفر وتركت العاقر أن تتحرر، وبابأت آخر، فقال الزوج: وما هن؟ قالت: كان لا يبيت بغمر كفيه ولا يشبع بخلل

سنه قال فدفعها عن البعير وقشوتها بين يديها فسقطت على القبر فقالت: حَقُّ لَفْرَسٍ بِعُطْرٍ وَأَسٍّ ٤٤. يلحظ في تركيب هذا المثل حذف العمدة، وإن كان الميداني أوله لتسلم القاعدة ٤٥، ولكن بالنظر في مكونات المقام من دفع الشيخ زوجته؛ لأنها ذكرت محاسن زوجها القديم ومقارنتها بين زوجها القديم والجديد فالأول شاب كريم. يكرم زوجته، ويحسن معاملتها، وقد أمضت معه أجمل أيام عمرها حيث يتوافد الضيوف، وتقام الولائم، ويمضي الوقت جميلاً سريعاً حتى وقعت ضحية زوجها الثاني وهو شيخ كبير السن، بخيل سيئ المعاملة، أفسد عليها بقية أيام عمرها. وفجأة يقع العطر فوق قبر الزوج الأول فتتصاعد الآهات والأنات. كل هذه الملابس أخرجت لنا تركيباً خالياً من المسند إليه؛ لأن الذي كانت تستند عليه راحل فكانت حالتها أعظم من البحث عن ذلك المحذوف فجاءت بعبارة مختزلة ذات دلالة مكثفة خرجت فيها على الأصول.

نصب اسم التفضيل المفعول به في المثل (الله أعلم ما حطها من رأس يسوم) وأصله أن رجلاً نذر أن يذبح شاة فمر بيسوم - وهو جبل - فرأى فيه راعياً فقال، أتبيعني شاة من غنمك؟ قال: نعم. فأنزل شاة فاشتراها، وأمر بذبحها عنه، ثم ولى فذبحها الراعي عن نفسه، وسمعه ابن الرجل يقول ذلك فقال لأبيه: سمعت الراعي يقول كذا فقال يا بني: الله أعلم ما حطها من رأس يسوم ٤٦، فقد نصب اسم التفضيل المفعول به (ما) على الرغم من كونه عاملاً ضعيفاً، ولم يقو قوة (الصفة) المشبهة كما لم تقو المشبهة قوة ما جرى مجرى الفعل ٤٧. وخضع هذا المثل للتأويل ليستقيم مع القاعدة

النحوية، ولكن بالنظر إلى ملاسبات المقام نجد الرجل الناذر لا يبالى بما قاله الراعي؛ لأنه هو الذي دفع ثمن نذره؛ لذا ظهر التركيب ناصباً بعامل ضعيف مفعولاً به.

الابتداء بالنكرة من غير اعتماد: تقول القاعدة النحوية: وإنما امتنع الابتداء بالنكرة المفردة المحضة؛ لأنه لا فائدة فيه، وما لا فائدة فيه فلا معنى للتكلم به ٤٨. ولما كثرت الأمثال وغيرها من كلام العرب كثرة لا يمكن الحكم عليها بالشذوذ اشترط النحاة حصول الفائدة لجواز الابتداء بالنكرة، ولم يعول المتقدمون في ضابط ذلك إلا على حصول الفائدة، ورأى المتأخرون أنه ليس كل واحد يهتدي إلى مواطن الفائدة فتتبعوها فمن مقل مخل ومن مكثر مورد ما لا يصلح أو معدد لأمور متداخلة ٤٩، ٥٠ وقد بين ابن مالك (٦٧٢هـ) في ألفيته المواضع التي يجوز فيها الابتداء بالنكرة قائلاً:

ولا يجوز الابتداء بالنكرة

ما لم تُفدْ كعند زيد نمره
وهل فتى فيكم فما خل لنا

ورجل من الكرام عندنا
ورغبة في الخير خير وعمل

بريزين وثيقس ما لم يقل
وقد ورد إلينا كثير من الأمثال العربية مبدوءاً بنكرة، وخضعت للتأويل لتسلم القاعدة النحوية، وإن كان بعضهم أجاز الابتداء بالنكرة لمجرد كونه مثلاً، وتحفظ بعضهم على هذا من خلال شرط السيرة الذي لا بد من توافره للمثل حتى يصبح مثلاً له حصانه معينه تستخدم في وجه القاعدة النحوية وسنأخذ ثلاثة

أمثال يظهر فيها الابتداء بالنكرة وسنرى الظروف المقامية التي أفرزت تراكيب على هذه الشاكلة.

الأول: المثل (ثكل أرمها ولداً) المنسوب إلى بيهس، وهو الملقب بنعمة حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا ثم إن أمه عطف عليه، ورقت له، فقال الناس: لقد أحبت أم بيهس بيهساً. فقال بيهس: ثكل أرمها ولداً ٥١. ومن خلال المقام جاز الابتداء بالنكرة فالأم التي كانت لا تلقي بالاً لابنها بيهس لما يصدر عنه من حماقات تغيرت نظرتها إليه بعد مقتل بقية إخوته بينما لا يزال بيهس يحتفظ في داخله ببعض صور الظلم المؤلمة التي كان عليها في حياة إخوته، والناس من حوله لا يدركون ذلك، لأنهم ينظرون إلى الأمور من ظاهرها، فقالوا: أحبت أم بيهس بيهساً، ورد على ادعائهم هذا بقوله (ثكل أرمها ولداً) فتكل من خلال المقام يحتمل أن يكون مبتدأً مع أنه نكرة والجملة بعده خبره. وإذا أخرجناه من مقامه أو أخضعناه للتأويل استطلعنا القول جاز الابتداء بالنكرة لحصول الفائدة، وحصول الفائدة تم من خلال صفة محذوفة، وتقدير الكلام ثكل عظيم أو لا يقاوم أو مفاجئ، أو نحو ذلك لنمشي في ظل القاعدة النحوية، لكن لبهس رأي آخر لهذا ابتداءً بالنكرة، لأنها ملاذ الذي يوضح حقيقة الوضع الذي يعانيه.

الثاني: المثل (ذل لو أجد ناصراً) قال الفضل (ابن سلمة صاحب كتاب الفاخر في الأمثال): كان أصله أن الحارث بن أبي شمر الغساني سأل أنس بن أبي الحجير عن بعض الأمر فأخبره، فظلمه الحارث فغضب أنس، وقال: ذل لو أجد

والتقدير رجل غرثان ٥٤. والأمثلة على الأمثال التي جاءت فيها النكرة مبتدأ كثيرة لكن تأويلات النحويين أخرجتها من هذه الدائرة لتسلم قاعدة عدم جواز الابتداء بالنكرة والذي نريد أن نؤكد عليه هنا أن الإعراب يجب أن يأخذ المقام الذي صدر فيه التركيب بعين الاعتبار لتتوصل إلى المعنى المتوخى من كل مثل ليحسن ضربه في المقامات الملائمة ولترصد مدى التناغم بين المقام والمقال للخروج بأدق النتائج.

الإخبار بالزمان عن الجثة: في المثل: (اليوم خمراً وغداً أمر) المنسوب إلى الشاعر امرئ القيس ابن حجر الكندي حين جاءه الأعور العجلي، فأخبره بقتل أبيه فقال: اليوم خمراً وغداً أمر ٥٥. والقاعدة النحوية تقول: وجميع ظروف الزمان لا تكون خبراً عن الجثة ٥٦ ومن خلال المقام يبدو أن امرأ القيس -وهو شاعر ملك- قصد المبالغة من وراء هذا التركيب. دفعه إليها اضطرابه لموت أبيه والاضطراب يوصل الإنسان إلى المبالغة في القول والفعل. كان يشرب الخمر، ثم جاء خبر موت أبيه فقال (اليوم خمراً وغداً أمر) مبالغة بتمحيض اليوم للخمر والغدا لما ينويه من أمر مسرور ٥٧. ولو كان هذا المثل شطر بيت من الشعر لامرئ القيس لأجزنا له ذلك بداعي الضرورة الشعرية فهل يجوز لنا أن نعد هذا مخالفاً للقاعدة النحوية ونرفضه أم نتأوله؛ لأن امرأ القيس شاعر يحتج بشعره وبسائر كلامه إضافة إلى معرفة جملة الظروف المقامية التي أفرزت التركيب؟

ندبة النكرة وتنوينها: في المثل (يا مُتَنَوِّراً) حيث "زعموا أن رجلاً علق

ناصرًا ٥٢" فالنكرة ذل يمكن أن تكون مبتدأ، وذلك بحكم الحال التي كان عليها ذلك الرجل الغيور على كرامته حيث يهينه ملك، ولا يستطيع رد الإهانة ولأنه لا يملك القدرة على الرد فما كان عليه إلا أن يخرج هذا التركيب المختصر الذي عبر عن الصورة كاملة وجاء التركيب الشرطي خبراً عن المبتدأ، ولو رحنا نلتمس بعض التأويل معرضين عن حيثيات المقام لاستطعنا ذلك ولكن قائل المثل لم يكن حريصاً على سلامة القاعدة النحوية بل كان حريصاً على البوح بما يشعر به من مرارة، وفي تأويله احتمالات فقد يكون مبتدأ موصوفاً بصفة محذوفة وتقديره ذل عظيم، ويمكن أن يكون خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا ذل، أو ضربك إياي على وجهي بهذه الطريقة ذل، ويمكن أن يخرج المثل من دائرة التركيب الاسمي إذا أعربناه فاعلاً لفعل محذوف تقديره أصابني ذل أو اعترائني ذل، وعلى كل فالمقام جعل المتحدث يحذف ويخرج تركيبه على القاعدة.

الثالث: المثل (غَرَّثَانُ فَارَبُكُوا لَه) المنسوب إلى لسان الحمرة الذي دخل "على أهله وهو جائع عطشان فيشروه بمولود، وأتوا به، فقال: والله ما أدري أأكله أم أشريه؟ فقالت امرأته: غَرَّثَانُ فَارَبُكُوا لَه ٥٣" فالمقام هنا لا يحتاج إلى تأويل لأن الجوع والعطش المسيطرين على الزوج، وفهم الزوجة لهذا الأمر جعلها تبتدئ بالنكرة وتخرج على القاعدة وتجعل الجملة بعدها خبراً مع أنها طلبية وبالنظر إلى تأويلات النحاة لتسلم القاعدة النحوية فقد قدرها بعضهم على أن غرثان خبر لمبتدأ محذوف والتقدير زوجي غرثان ومنهم من جعله صفة لموصوف محذوف

(أحب) امرأة فجعل يتنورها، والتنور: التضيوي، والتضيوي ههنا من الضوء. فقليل لها إن فلان يتنورك لتحذره فلا يرى منها إلا حسنا فلما سمعت ذلك رفعت مقدم ثوبها ثم قابلته فقالت: يا مُتَوَرَّاه٥٨. ومن المعلوم أن الندبة تفجع يلحق النادب عند فقد المندوب، وأكثر ما يلحق ذلك النساء لضعفهن عن تحمل المصائب ٥٩.

وعليه فإن المندوب ينبغي أن يكون معروفا؛ لأنك إذا نذبت تخبر أنك وقعت في عظيم، وأصابك جسيم من الأمر فلا ينبغي لك أن تبهم ٦٠. وإذا ما دققنا في مكونات المقام الذي ظهر فيه هذا التركيب نجد معاناة تلك المرأة ولهفتها عند سماعها بأن رجلا يحبها، وربما رغب بالزواج منها، وعدم تمكنها من إخفاء ذلك لشعور داخلي تملكها فما كان منها إلا أن رفعت مقدم ثوبها قائلة: (يا مُتَوَرَّاه) ولم تكن تدرك أن هذا الأمر قد ينعكس سلبا عليها هو ما حصل فعلا. وجعلت النكرة (متنور) مندوبة وهي تعتقد أنها بندبتها أصبحت معروفة لأنها جزء منها، والمتنورة هنا جسمها؛ لذا حق لها هذه الندبة.

وأما تنوين المندوب فقد جاء في المثل (وابطينا بطن) أصله أن رجلا من العرب كان له ابنة فخطبها قوم فدفع أبوها إليهم ذراعا مع العضد وقال: من فصل بينهما فهي له، فعالجوا فلم يصلوا إليها، حتى وقعت في يد غلام كان يعجب الجارية يسمى بطينا فقالت: وابطينا بطن ٦١ فالذي يظهر أن خوف الفتاة من معرفة أبيها أنها تحب ذلك الفتى، وأن علاقة ما تربط بينه وبينها جعلتها تعتمد إلى

ندبته، وإلى تنكره وإلى إلحاق التنوين به؛ لئلا يساور أباهَا أدنى شك قد يؤدي إلى إفساد الزواج ممن تحب وخروجها بهذا التركيب على هذا الشكل كان سببا في ظفرها بمن تحب.

تعددي فعل الأمر إلى ضمير المخاطب بحرف الجر: في المثل (سر عنك)، وكان القياس أن يقال سر عني أو دع عنك، قالوا: إن أول من قال ذلك خدّاش بن حابس التميمي وكان قد تزوج جارية من بني سدوس يقال لها الرّباب وغاب عنها بعد ما ملكها أعواما فعلقها آخر من قومها يقال سلم ففضحها وإن سلما شرّدت له إبل فركب في طلبها فوافاه خدّاش في الطريق فلما علم به خدّاش كتّمه أمر نفسه ليعلم علم امرأته وسارا فسأل سلم خدّاشا: ممن الرجل؟ فخبّره بغير نسبه فقال سلم:

أَغْبَتْ عَنِ الرِّبَابِ وَهَامَ سَلَمٌ

بِهَا وَلَهَا بَعْرُسُكَ يَا خِدَّاشُ
فَيَا لَكَ بَعْلٌ جَارِيَةٌ هَوَاها

صَبُورٌ حِينَ تَضْطَرُّ الْكِبَاشُ
وَيَا لَكَ بَعْلٌ جَارِيَةٌ كَعُوبٌ

تَزِيدُ لَذَاذَةً دُونَ الرِّيشِ
وَكُنْتَ بِهَا أَخَا عَطَشٍ شَدِيدِ

وَقَدْ يَزُورُ عَلَى الظَّمَا الْعِطَاشُ
فَإِنْ أَرْجَعْ وَيَأْتِيَهَا خِدَّاشُ

سَيُخْبِرُهُ بِمَا لاقى الْفِرَاشُ
فعرف خدّاش الأمر عند ذلك ثم دنا منه فقال: يا أخا بني سدوس فقال سلم: علقّت امرأة غاب عنها زوجها فأنا أنعم أهل الدنيا بها وهي لذة عيشي فقال خدّاش: سر عنك فسار ساعة ثم قال:

حدثنا يا أخا بني سدوس عن خليلتك
قال: تَسَدَّيْتُ خِباءَهَا لَيْلًا فَبِتُّ بِأَقْر
لَيْلَةٍ أَعْلُو وَأَعْلَى وَأَعَانِقُ وَأَفْعَلُ مَا أَهْوَى
فَقَالَ خِدَاشُ: سِرَّ عَنْكَ وَعَرَفَ الْفُضِيحَةَ
فَتَأَخَّرَ وَاخْتَرَطَ سَيْفَهُ وَغَطَّلَاهُ بِثَوْبِهِ ثُمَّ
لَحِقَهُ وَقَالَ: مَا آيَةٌ مَا بَيْنَكُمَا إِذَا جَنَّتْهَا
قال: أَذْهَبُ لَيْلًا إِلَى مَكَانٍ كَذَا مِنْ خِيبَاتِهَا
وهي تخرج فتقول:

يَا لَيْلُ هَلْ مِنْ سَاهِرٍ فَيْكَ طَالِبٍ
هَوَى خَلَّةٍ لَا يَنْزَحْنُ مُلْتَقَاهُمَا
فأجابوها:

نَعَمْ سَاهِرٌ قَدْ كَابَدَ اللَّيْلَ هَانِمٍ
بِهَانِمَةٍ مَا هُوَ مَتٌ مُقْلَتَاهُمَا
فتعرف أنني أنا هو ثم قال خدش: سر
عنك ودنا حتى نَقَرَنَّ نَاقَتَهُ بِنَاقَتِهِ وَضَرِبَهُ
بِسَيْفِهِ فَأَطَارَ فَحَقَّهُ وَبَقِيَ سَائِرُهُ بَيْنَ
سِرْخِي الرَّجُلِ يَضْطَرِبُ ثُمَّ انْصَرَفَ فَأَتَى
الْمَكَانَ الَّذِي وَصَفَهُ سَلِمَ فَقَعِدَ فِيهِ لَيْلًا
وخرجت الرِّبَابُ وهي تتكلم بذلك البيت
فأجابوها بِالْآخِرِ فَدَنَّتْ مِنْهُ وَهِيَ تَرَى أَنَّهُ
سَلِمَ فَتَقَنَعَهَا بِالسَّيْفِ فَفَلَقَ مَا بَيْنَ الْمَضْرَقِ
إِلَى الزُّورِ ثُمَّ رَكِبَ وَانْطَلَقَ

يضرب في التغابي والتغاضي عن الشيء.
قلت: بقي معني قوله "سر عنك" قيل:
معناه دَعْنِي وَادْهَبْ عَنِّي وَقِيلَ: مَعْنَاهُ لَا
تَرِبْ عَلَى نَفْسِكَ وَإِذَا لَمْ يَرِبْ عَلَى نَفْسِهِ
فَقَدْ سَارَ عَنْهَا وَقِيلَ: الْعَرَبُ تَزِيدُ فِي
الْكَلَامِ "عَنْ" فَتَقُولُ: دَعْ عَنْكَ الشُّكَّ أَيْ
دَعِ الشُّكَّ وَقِيلَ: أَرَادُوا بِعَنْكَ لَا أَبْأَلُكَ
وَأَنْشَدَ:

فَصَارَ وَالْيَوْمَ لَهُ بِأَلِيلٍ
مَنْ حُبِّ جُمْلٍ عَنْكَ مَا يُزَايِلُ
أي لا أَبْأَلُكَ فَعَلَى هَذَا مَعْنَاهُ: سِرْ لَا

أَبْأَلُكَ عَلَى عَادَتِهِمْ فِي الدُّعَاءِ عَلَى
الْإِنْسَانِ مِنْ غَيْرِ إِرَادَةِ الْوُقُوعِ ٦٢.. وقد
بدا واضحا أثر المقام في خروج هذا المثل
على القاعدة "وهو كلام رجل مخون في
زوجه يقول للخائن الذي فجر بزوجه ثم
حكى له ما صنع بها وهو يسمع، ويشتمل
ويقول له بين حكاياته: سر عنك يبدو
لي أنه أراد أن يقول له سر عني فقد
كان يقول هذه الجملة بعد أن يحكي له
الخائن طرفا من فجوره يهجم على نفسه
فيضيق به ذرعا فيريده على أن يسكت
ليخفف ما به وكذلك أراد أن يقول له بعد
حكايته: دع عنك لغير حديث فجوره
بزوجه أراد هذين المعنيين وهو مشتمل
كمدا وغضباً فأدخل تركيب المعنيين في
بعضهما اضطراباً منه فأخذ من الأول
سر ومن الثاني عنك ٦٣

وقد ورد في الجملة الحالية مجموعة من
الأمثال التي خرجت على القاعدة وهي
على النحو الآتي:

خلو الجملة الحالية ذات الفعل الماضي
من قدخي المثل (ذَكَرْتَنِي الطُّعْنُ وَكُنْتُ
نَاسِيًا) قيل: إن رجلاً حمل على رجل
ليقتله، وكان في يد المحمول عليه رمح
فأنساه الدهش والجزع ما في يده، فقال
له الحامل: أَلْقِ رَمْحَكَ، فَقَالَ الْآخَرُ:
إِنْ مَعِيَ رَمْحًا؟ ذَكَرْتَنِي الطُّعْنُ وَكُنْتُ
نَاسِيًا، وحمل على صاحبه فقتله أو هزمه
٦٤ "ولم يتمكن هذا الرجل الذي هوجم،
وبدا عليه الارتباك من إدخال قد على
الجملة؛ لأنه منشغل بما هو أعظم، وبعد
ما استجمع قواه حمل على صاحبه فردَّ
عليه بقوة، وقد قدر بعض النحاة المثل
على حذف قد لكن قائله لم يقدر ذلك
لأنه لم يخش كسر القاعدة النحوية كما

خشي خصمه.

لكيزاً، ودعت شناً أن يحملها فحملها وهو غضبان، حتى إذا كان في النشبة رمي بها من بعيرها، فماتت فقال: يَحْمَلُ شَنْ وَيُفْدَى لَكِيزٌ ٧١“ وقد عمد النحاة إلى تأويل كل ذلك على إضممار مبتدأ بعد الواو، ويكون المضارع خبراً عن ذلك المبتدأ لتسلم القاعدة ٧٢.

حذف صلة الموصول: في المثل: (بعد اللتيا والتي) و“الأصل فيه أن رجلاً من جديس تزوج امرأة قصيرة فقاى منها الشدائد وكان يعبر عنها بالتصغير. فتزوج امرأة طويلة فقاى منها ضعف ما قاى من الصغيرة فطلقها فقال: بعد اللتيا والتي لا أتزوج أبداً ٧٣“. يرى سيويه أن الاسم الموصول مع صلته بمثابة الاسم الواحد في قوله: “كما أن الذي وصلته بمنزلة اسم واحد ٧٤“، فلا يجوز حذف صلة الموصول؛ لأنها تتم وتوضح ما قبلها، ولكن بالعودة إلى مقام المثل الذي جاءت فيه صلة الموصول محذوفة نجد شدة المعاناة من زوجتيه جعلته يعتمد إلى هذا الحذف ليتترك خيال سامعه في حال من الغموض والإبهام بحيث لا يتمكن من تقدير صلة وذلك بسبب حجم المعاناة التي مر بها، وقد سار المثل على ذلك ولم يحتاج إلى صلة لأن السامع لهذا المثل مع شيء من التنعيم يدرك أنه لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح بخلاف قولنا بعد الذي والتي فهو كلام مبهم لعدم وجود مقام يكشف الغموض والافتقار للذين يحيطان به

قلب الإعراب: “وهو أن يأخذ اللفظ حكم غيره في الموقع النحوي والوظيفة ٧٥“ وهذه القضية مثار خلاف بين العلماء وقد

اقتترن جملة الحال ذات الفعل المضارع المثبت بالواو: يَقُولُ ابن عقيل: “الجملة الواقعة حالاً إن صدرت بمضارع مثبت لم يجوز أن تقترن بالواو. بل لا ترتبط إلا بالضمير نحو: جاء زيد يضحك... ولا يجوز دخول الواو فلا تقول: جاء زيد ويضحك ٦٥“ وقد ورد هذا المحذور في المثل (أَنْجُ وَلَا إِخَالَكَ نَاجِياً ٦٦)“ قالت الهيجمانة لأبيها حين أخبرته بإغارة مقروع عليهم ٦٧ “فقد علمت هذه الفتا يقيناً بأن مقروعاً الذي تربطه بها علاقة حب متينة جاداً في هذا، والأب يريد أن يأخذ الكلام الحاسم من ابنته لأن الموضوع حياة أو موت فطلبت منه الهرب لعله ينجو وكان له ذلك، ولم تكن تدرك أنها خرجت على ضوابط الجملة الحالية.

ونجد مثل ذلك في المثل (دُونَ ذَا وَيَنْفُقُ الحِمَارُ) “زعم الشرفي (القطامي) وغيره أن إنساناً أراد أن يبيع حماراً، فقال لمشور: أطر ٦٨ حماري، ولك جعل فلما دخل به السوق قال له المشور: هذا حمارك الذي كنت تصيد عليه الوحش؟ فقال الرجل: دُونَ ذَا وَيَنْفُقُ الحِمَارُ ٦٩“ فهذا الرجل لم يعتقد الكذب والمبالغة في الأمور يفاجأ بشيء من هذا من المشور فيحسم الموقف بهذا القول.

ومثله أيضاً المثل: (يَحْمَلُ شَنْ وَيُفْدَى لَكِيزٌ) فجملة يفدى لكيز الحالية، وصاحب الحال شَنْ. “قال المفضل: هما ابنا أفضى بن عبد القيس، وكانا مع أمهما في سفر. وهي لىلى بنت قرآن بن بكى حتى نزلت ذا طوى فلما أرادت الرحيل فدت ٧٠

نظر إليها سيبويه نظرة مشوبة بالحنز، ورأى أن جري الكلام على أصوله أولى من قلبه. بدا ذلك من خلال قوله: ” وأما قوله: أدخل فوه الحجر فهذا جري على سعة الكلام والجيد: أدخل فاه الحجر كما قال: أدخلت في رأسي القلنسوة، والجيد: أدخلت رأسي في القلنسوة ٧٦

ويكثر ذلك في مقام الدهشة وشدة الخوف وشدة الضحك ونحو ذلك وقد جاء المثل: (جل الرُفد عن الهاجن) على هذا المنوال وأصل ذلك أن ناقته هاجناً لقوم نتجت وكانت غزيرة اللبن تملأ الرُفد فلما أسنت ونبيت قل لبنها فقال أهلها للراعي: مالها لا تملأ الرُفد كما كانت تفعل ؟ فقال: جل الهاجن عن الرُفد ٧٧“ نلاحظ القلب الذي حصل بين ما سقناه في بداية المثل وبين ما قاله ذلك الراعي الذي سألته أهل الناقة سؤالاً مزعجاً له ربما يتضمن في طياته اتهاماً له بأنه يشرب لبنها أو نحو ذلك فرد عليهم غاضباً بقلب الأماكن ووحقيقته أن الناقة أصبحت كبيرة السن ولم تعد تحلب إلا القليل من اللبن وليست كما كانت عليها عندما كانت صغيرة.

الخاتمة:

توقفنا في الصفحات السابقة مع جملة من القضايا أهمها الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان واللغة، وتبين لنا أن هذه القضية لم تكن غائبة عن أذهان علمائنا القدامى بدءاً سيبويه ومروراً ببقية العلماء حيث أدركوا أن اللغة من فعل الإنسان تتأثر بما يتأثر به، وأنها طيعة له في كافة أحواله حتى عندما

يخرج على قوانينها التي استتبعت مما استقروا من كلام العرب الذين صفت لغتهم فكانوا أهلاً لأن تكون لغتهم معياراً يقتدى به، ونموذجاً يحتذى متى رام الإنسان الاستخدام الأمثل لهذه اللغة.

ومن خلال الأمثلة التي عرضناها نستطيع القول: إن الأمثال العربية القديمة نتاج أجدادنا العرب حملت في طياتها ما كانوا يفكرون به، وما كانوا يحلمون بتحقيقه، شكلت صورة أخرى من صور الاستخدام الأتقى للغة العربية الفصحى بعبارات موجزة حملت في ثناياها الكثير من المعاني، وقد أدرك علماء اللغة ذلك، لذا ألفوا في ميدان الأمثال كتباً كثيرة وصلنا من خلالها معظم أمثال العرب، وكان المقام حاضراً يلف بهذه الأمثال لتخرج تراكيبه متأثرة به نابعة من ظروفه وملابساته خارجة في بعض الأحيان على ما أبدعته عبقرية علماء اللغة العرب من قواعد نحوية استتبطوها من كلام العرب الذين لم يكدر صفو لغتهم لحن ليعدهم عن منابعها الأصلية، أو لكثرة لاختلاطهم بالأعاجم، وقد بدا جلياً في الأمثال التي تناولناها أن المقام يسهم إسهاماً واضحاً في خروج كثير منها على القاعدة النحوية، ولم تلق هذه الأمثال نفوراً شديداً منها وإن ظهرت هنا وهناك إشارات إلى غموض بعضها وتشوها، ونعتقد أن غياب المقام أفزر مثل هذه الأحكام غير الدقيقة، ولا سيما أن قائلها هذه الأمثال من العرب الذين أخذنا عنهم اللغة، واتصفوا بحقيقة بما قلناه لا ادعاء .

هوامش البحث ومراجعته :

- للدراسات والنشر ط ١/ ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م، ص ٩٢.
- ١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار صعب، بيروت ط ١ ١٩٦٨ م ج ١، ص ٥٥.
- ١٦- المصدر السابق ج ١، ص ٥٧.
- ١٧ - اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٧.
- ١٨ - الخصائص ج ١، ص ٢١٦.
- ١٩ - الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القرزويني: التلخيص في علوم البلاغة - ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ببيروت ط ١/ ١٩٠٤ م، ص ٣٧.
- ٢٠ - اللغة العربية معناها ومبناها، ص ١٨.
- ٢١- القاعدة النحوية تحليل ونقد، ص ٢٨.
- ٢٢- عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان ط ١/ ١٩٩٧ م، ص ١٠.
- ٢٣ - صقر محمد جمال: الأمثال العربية القديمة (دراسة نحوية) مطبعة المدني القاهرة ط ١/ ١٤٢١ هـ ٢٠٠٠ م، ص ٢٠٢.
- ٢٤ - مجمع الأمثال للميداني ج ١، ص ١٨٨.
- ٢٥ - البركاوي، عبد الفتاح عبد العليم: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار المنار القاهرة ط ١/ ١٤١١ هـ، ص ٦٤.
- ٢٦ - عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان ط ١/ ١٩٩٤، ص ٣٠٨.
- ٢٧- الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين محمد عبد الحميد، منشورات دار النصر دمشق بيروت، د ت، ج ١، ص ١٧٨ برقم ٣٢٤٥.
- ٢٨- مجمع الأمثال ج ١، ص ٥٥ برقم ٢٤٠.
- ٢٩- الكتاب ج ١، ص ٤٤٨ وانظر: ج ١، ص ١٣٠.
- ٣٠ - سورة يونس الآية ٥٨.
- ٣١ - العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين: ١- علوان، محمد السيد: المجتمع وقضايا اللغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٥٥ م، ص ١١.
- ٢ - ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية د ت ج ١، ص ٤٤.
- ٣- السعمران، محمود: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) دار الفكر العربي. ص ٢٦٣.
- ٤ - اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان ص ٣٧٢.
- ٥- السامرائي، إبراهيم: في الأمثال العربية، مطبعة حكومة الكويت دراسات في التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت. د ت، ص ٨٩.
- ٦ - ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، الناشر دار صادر، بيروت، ط ١ - ١٩٥٥ م، مادة (قوم).
- ٧- حاطوم، أحمد: كتاب الإعراب "محاولة جديدة لاكتناه الظاهرة" - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت لبنان ١٩٩٢ م، ص ٢١٩.
- ٨- المصدر السابق ص ٢٢٢-٢٢٣.
- ٩- الطلحي، ردة الله: دلالة السياق - مطابع جامعة أم القرى. ط ١/ ١٤٢٤ هـ ص ٦٠١.
- ١٠- الجاسم، محمود حسن: القاعدة النحوية تحليل ونقد - دار الفكر دمشق ٢٠٠٧ م ص ١٠٩.
- ١١- دلالة السياق، ص ٥٧٣.
- ١٢- حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٩٤ م ص ٣٣٩.
- ١٣- سيوييه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب - تحقيق محمد كاظم البكاء، دار البشير عمان الأردن، ومؤسسة الرسالة بيروت لبنان ط ١/ ١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤ م ١٠/ ٢٥٧-٢٥٨.
- ١٤- الموسى، نهاد: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، المؤسسة العربية

٤٨- ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل: الأصول في النحو. تحقيق د. عبد الحسين الفتلي مؤسسة الرسالة ط/ ٣ / ١٩٨٨. ج ١، ص ٥٩.

٤٩ - مغني اللبيب ابن هشام، ص ٦٠٨.

٥٠ - ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك - ومعه كتاب منتخب ما قيل في شرح ابن عقيل تأليف يوسف الشيخ محمد اليقاعي، دار الفكر بيروت لبنان ٢٠٠١م ج ١، ص - ١٦٩ ١٧٠.

٥١ - مجمع الأمثال ج ١، ص ١٥٢ برقم ٧٧١. الثكل: فقد الحبيب وأرامها: عطفها. المعجم الوسيط مادة (ثكل)، ومادة (عطف).

٥٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٨٠ برقم ١٤٧٤.

٥٣ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٥٦ برقم ٢٦٦٥. غرثان: جائع. أربكوا له: اصنعوا له الربيكة وهي أقط بتمر وسمن. المعجم الوسيط مادة (ربك).

٥٤ - انظر: الأمثال العربية القديمة ص ٦٣، وانظر: الحموز، عبد الفتاح أحمد: الحذف في المثل العربي ط/ ١ / جمعية عمال المطابع التعاونية. عمان، الأردن ٤٠٥ هـ = ١٩٨٤م، ص ٤٨.

٥٥ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٤١٧-٤١٨ برقم ٤٦٨٤.

٥٦ - شرح ابن عقيل ج ١، ص ١٦٨.

٥٧ - الأمثال العربية القديمة، ص ٣٢٥.

٥٨ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٤٢١ برقم ٤٧١٢.

٥٩ - ابن الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن: أسرار العربية. تحقيق فخر صالح قدادة دار الجيل. بيروت ط/ ١ / ج ١، ص ٢٢٠.

٦٠ - الكتاب ج ٣، ص ١٤٣.

٦١ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٣٧٠ / برقم ٤٣٩٩. بطن: أي: حُز بطناً تصادف الفصل. أي: لا تقطعه إلا من بطنه.

٦٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٣٤٠-٣٤١ برقم ١٨١٩.

التبيان في إعراب القرآن دار الفكر للطباعة والنشر ط/ ١ / ١٤١٨ هـ ١٩٩٧م، ج ٢، ص ١٤.

٣٢ - الإسار: هو ما يقيد به الأسير.

٣٣ - الفصد: شق عروق الناقة لاستخراج لحمها وشربه.

٣٤ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٢٠٢-٢٠٣ برقم ١٦٠٢.

٣٥ - الكتاب ج ١، ص ١٣٦.

٣٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ١٣٧ برقم ٣٠١٦. الصعود: الناقة.

٣٧ - ابن هشام، جمال الدين عبد الله: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب منشورات جامعة حلب تصوير ص ٣٠١.

٣٨ - الأمثال العربية القديمة: محمد جمال صقر، ص ٣١٢.

٣٩ الكتاب ج ١، ص ٣١

٤٠- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندواي دار القلم، دمشق ط/ ١ / ١٩٨٥ ص ٢٨٨.

٤١ - مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط: دار الأمواج للطباعة والنشر، بيروت لبنان ط/ ٢ / ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م. جمع ضان. المذرة: الجبة. أقصده: طعنه فلم يخطئ مقاتله. مادة قصد.

٤٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٠١-٢٠٢ برقم ١٦٠٢.

٤٣ - الخصائص ج ٢، ص ٢٩٨.

٤٤ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢١٢ برقم ١١٣٨. الكيش هنا: ما يغرف به الطعام من القدر، والجفر: البئر الواسعة التي لم تبن بالحجارة. القشوة قفنة تضع فيها المرأة طليها وحاجتها. المعجم الوسيط مادة (قشو).

٤٥ - قال الميداني: وتقدير المثل حق لفرس أن يتحف بخطر وأنس فتقل للزادواج

٤٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ١٨٤ برقم ٢٣٧٩.

٤٧ - الكتاب ج ١، ص ٢٧٣.

- ٦٣ - الأمثال العربية القديمة، ص ٢٨٧ .
- ٦٤ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٧٩ برقم ١٤٦٩ .
- ٦٥ - شرح ابن عقيل ج ٢، ص ٥٢٠ .
- ٦٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٣٣٩ برقم ٤٢١٨ .
- ٦٧ - الهيجمانه بنت العنبر بن تميم كانت تعشق عيشميس بن سعد وكان يلقب بمقروع .
- ٦٨ - أطراه: أحسن النشاء عليه، ومدحه والمشور: من يعرض الشيء ليبيدي ما فيه من محاسن .
- ٦٩ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٦٤ برقم ١٣٩١ .
- ٧٠ - يفتدى: تقول له أمه: جُعِلَتْ فداك .
- ٧١ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٤١٣ برقم ٤٦٥٠ .
- ٧٢ - الأمثال العربية القديمة، ص ٢٣٧ .
- ٧٣ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٩٢ برقم ٤٤٠ .
- ٧٤ - الكتاب ج ٤، ص ١١٦ .
- ٧٥ - القاعدة النحوية تحليل ونقد، ص ٧٦ .
- ٧٦ - الكتاب ج ١، ص ٢٤٩ .
- ٧٧- مجمع الأمثال ج ١، ص ١٦٤ برقم ٨٦١ .
- الرَّقْد: القح والهاجن البكرة (الناقة) تنتج قبل أن يطلع أستانها .



(*) الحرية هاجس سعيد الصقلاوي

بقلم: د. صبري مسلم
(الولايات المتحدة الأمريكية)

في القصيدة المعاصرة يتجنب الشاعر في كثير من الأحيان المباشرة والوضوح الزائدين إذ إنهما لا يتطلبان جهداً حقيقياً من القارئ ومشاركة واعية في إعادة تشكيل النص . لذلك يتجه الشاعر صوب أجواء طريفة وغرائبية ، ويحاول أن يداعب غريزة حب الاستطلاع في القارئ من أجل ضمان تشويقهِ وامتداد رغبته في الاطلاع على النص كله واستيعابه فإذا فعل ذلك فقد كسب الشاعر قارئاً حقيقياً يتابع تجربة الشاعر وتحولاتها ، ولذلك فإنَّ الشاعر العماني سعيد الصقلاوي يعي انتقاء عنوانه ” في دمي تشتعلين ” التي تبث تساؤلات القارئ ، ترى من هي التي تشعل دم الشاعر وتمكث فيه مشكلة بعداً انزياحياً يجسّم هذا التوق لهذه الحبيبة المثل التي لم يفصح الشاعر عن هويتها إلا في خاتمة قصيدته ؟ بدأ الشاعر بمناداتها والتحبُّب إليها في مستهل قصيدته:

منقوشة على جدار مقلتي

يا أنت يا دفق الصبا حوريتي

فنجسٌ وعبر النغمة الراقصة لبحر الرجز وصوت قافية التاء الجهيرة طبيعة الصلة التي يرتبط بها الشاعر مع هذه الحبيبة الحميمة الماثلة أمام عيان الشاعر ، ودلينا على ذلك مخاطبته إياها (يا أنت) و (يا دُفق الصَّبَا) . وهو يكرّر مناداتها عبر القصيدة خمس مرّات إفصاحاً عن ارتباطها بأحلى مراحل العمر (الصبا) وإقترانها بالماء بقرينة (الدفق) وامتداد علاقته بها إلى ما لا نهاية وهو المعنى المستقى من (حوريتي)، وهو لفظ يحيل إلى أقصى الجمال والقداسة أيضاً ، ولا نفاجأ بعد ذلك حين تكون هذه الحبيبة نصب عينيه بحيث يتعذّر عليه نسيانها ، وكيف يمكنه أن ينساها وهي مثل النقش على نسيج مقلة العين الرقيقة إفصاحاً عن هذا التلاحم بين الشاعر ومن يعيش مما يحفّز القارئ أن يقرأ مزيداً من أبيات القصيدة على أمل أن تكشف له عن طبيعة هذا الحبيبة الأشرة فيقرأ :

مرسومة من عقب التاريخ حـ - ما مشرقاً على خطوط جبهتي

فیتسلل إحساس لا یخطئ إلى ذهن القارئ بأن هذه الحببة لیست امرأة مستتداً إلى عبق التاریخ الذی ینتشر فی أرجاء اللوحة الشعرية موحياً بأن هذه الحببة قد تكون

فكرة مجردة وربما تكون الحياة أو الوطن
أو العدالة أو الحقيقة... والشاعر يؤكد
تلاحمه معها عبر توغلها إلى ملامح وجهه
و (خطوط جبهته). ويمضي الشاعر في
توكيد صلته بها فيقول:

مكتوبة على حباب الماء في

أفلاج قريتي وفي ابتسامتي

وهنا يتكرر اقترانها بالرمز الأساس في
هذه الحياة (الماء) مرة أخرى إشارة إلى
اندغامها بنبض الحياة وشرانها ، وهو
يعزز ألفته لها حين يقرنها بقرينه التي
شهدت براءته ونماءه . ويوسع دائرة
انتمائه إليها حين يورد :

معزوفة في نغمة الشوبان عشـ

قاً سرمدياً كابتهال نجمة

وكأنه يريد أن يقول أن هذه الحبيبة
تملك عليه كل حواسه فهي تنتهي إلى
عالمه من عبق التاريخ ، وهي تتوغل إلى
كيانه كله عبر نغمة الفن الشعبي العريق ،
وإذا شاء أن يقرن هذه النغمة بشيء فإن
سمو النجوم وألقها المشع هو ما يصلح أن
يكون قسيماً تشبيهاً لها .

ويتلذذ الشاعر بأن يخاطبها مكرراً لفظ
(أنت) تسع مرات في غضون القصيدة:

أنت الصباح عاشق الضيا

ء والمني وأنت رحلة الحضارة

وفي هذه المرة ترتبط المعشوقة بزمان
الشاعر وبصباحه تحديداً إفصاحاً
عن زمن البدء والميلاد. ويتعزز اعتقاد
الشاعر بأن من يحبها إنما هي فكرة
أثيرة إلى ذاته حين يقول:

أنت انتفاضة الضمير الحرفي

سمع الوجود واعتداد عزة

تألقين كوكباً في أفق الـ

حرف وتبرقين في الدجنة

وتبرزين في فضاء اللون شمـ

سأ تبحرين في خطوط طفلة

فتتسع معرفة القارئ بهذه التي يحبها
الشاعر، فهي إذن سجية إنسانية تملك
على الشاعر حواسه وعالمه الأثير،
ولعلها فكرة ذهنية حين ترد في عمق
الضمير الإنساني الحي، وتنتهي إلى
سمع الوجود وهي تألق كوكباً وتبرق
في الدجنة فتبددها، وتبرغ في فضاء
اللون شمساً فتبرق الصورة البصرية
اللونية الباهرة. وحين يشهدها الشاعر
في خطوط طفلة بريئة فإنه يلمح كونها
فطرة إنسانية وخلقاً ربانياً سامياً .

ويمضي الشاعر في العزف على وتر
البراءة والطفولة الغضة إذ يرد:

في نشوة الصغار يلعبون يكـ

تبون يرسمون رقص موجة

ينمنون حلمهم على صحا

ئف الغد المسكون بالبراءة

وما ذلك إلا لأن الشاعر أراد أن يكشف
عن بعد آخر لهذه المعشوقة الساحرة
التي لم يستأثر بها الصقلاوي بل ألمح
إلى أنها رديفة الفطرة الخيرة المتجسدة
بتوق البراعم الغضة الواعدة إلى معانقة
أحلامهم واستشراف مستقبلهم .

ويعود الشاعر من حيث بدأ حين يخاطب
هذه المعشوقة قائلاً:

أنت البحار في هديرها وفي الصـ

ضاء والنقاء والطهارة

وأنت دورة الفصول ... في

نمائها وفي العطاء والنضارة

أنت النسيم سارحاً بالحب يظ

بع الرجا على شفاه زهرة

أنت الطموح يفتح الحصون والد

قلاع في المدائن العvisية

أنت الثبات يسحق الرعود والد

رياح رغم عصفتها بقوة

أنت الشroud للأمان والرحي

ل للزمان مائجاً بالخضرة

فتتماهى المعشوقة مع الحياة حين تترادف

مع كل مباهجها، أهى الحياة إذن؟ لا

سيما أنها تتوحد مع البحار الضاجة

بالحياة وفي سياق تشكيل تشبيهي من

نمط التشبيه البليغ ينتظم هذه اللوحة

وعلى هيئة شموع تشبيهية تضئ أرجاء

النص الذي تندغم من خلاله الحبيبة

بالبهار وتقترن بسجاياء العطاء والنقاء،

وهي صلب الزمان و (دورة الفصول)

ونسف الحياة وشهيقها وجمال عطائها،

وهي المستقبل والطموح والتحدى وقد

رمز له الشاعر بالثبات الصلد أمام

ضجيج الرعود فضلاً عن أنها الملاذ

والأمان والخلاص عبر رحيل وادع صوب

عالم يضح بالخضرة مما يرهص بأجواء

ساحرة مستقاة من نبض الطبيعة الحي

إذ يرد:

غناك طائر السلام في بكو

ره محللقاً وعند أوبة

ولا عباً بين الغصون هازجاً

بين العيون عابثاً برملة

ورتل الخريز ذكرك المقد

س السنا تبتلاً في خشعة

في الغاب، في الوديان في السفوح عند

د منحنى المروج ، تحت كرمه

ويزيد تلهف القارئ على معرفة هذه

الحبيبة التي تشيع في عالم الشاعر

الأصوات والأصضاء والأشضاء والطعوم

والدفء المحب، وتهب الألوان الناصعة

لطائر السلام وللغصون الخضراء وللمرلة

الصفراء والسنا الباهر ومنحنى المروج

الخصبة المترامية ونسيج الكرمة المثمرة

وارفة الظل ، وتضوع الطيوب عبر هذه

الأجواء ومن عقب أخاذ يختلط بجبلّة

الشاعر وفطرته وخلقه ، ونكاد نحس

ما يريد الشاعر أن يفصح عنه وأن يصيح

بأعلى صوته معلنا عنه على الملأ جميعاً

قبيل بيته الأخير الذي يعزز توحده بها،

هي قرينة حياة الشاعر وقسيمة وجوده

الإنساني، إنه مولع بمخاطبتها، ولهُ

بحضورها العذوب يتلذذ بأن يخاطبها

ويتغزل بها ويتقرب إليها وأن يجهر في

آخر بيت في القصيدة باسمها الأثير

المنقوش في أعماق الشاعر سعيد

الصقلاوي إنها ... إنها ... إنها الحرية.

لبيك يا حبيبة الحياة يا

ربيبة الخلود يا حريتي

حبيبتى

* وردت قصيدة "في دمي تشعلين" في مجموعة "أجنحة النهار" الصادرة عن مطابع النهضة بسلطنة عمان ١٩٩٩ ، من ص ٧٣ إلى ص ٧٧ . وكان الشاعر سعيد الصقلاوي قد اصدر ترنيمة الأمل عام ١٩٧٥ وأنت لي قدر عام ١٩٨٥ وصحوة القمر التي تتضمن مختارات من شعره مترجمة إلى اللغة الانكليزية ١٩٩٦ ، وأصدر مجموعته الشعرية "نشيد الماء" عام ٢٠٠٢م ، وله بعض القصائد المغناة .

ما بعد الحداثة في الرواية العربية؛

قراءة في رواية "الصمت والصخب"⁽¹⁾ للروائي نهاد سيريس؛

بقلم: د. مصطفى عطية جمعة
(الكويت)

■ الجسد آلية للتعبير والاستلاب والرفض

تشكل رواية الصمت والصخب للروائي السوري نهاد سيريس^(٢) نموذجاً مختلفاً في الكتابة الروائية، وربما يكون موضوعها مطروفاً؛ إنه الصورة النمطية للزعيم المستبد، إلا أن المعالجة وما بين ثنايا الأحداث تشي برؤية جديدة؛ أساسها: عندما يصبح الوطن رهناً لشبهة شخص هو الزعيم، وتصبح الجماهير رهينة لرغباته، وتمحى الأصوات، وتنزوي النظريات، فلا أحزاب، ولا جماعات سياسية أو معارضة. ويصبح أفراد الشعب مجرد أجساد، تحيا بأي شكل، في حالة من التبلد والاستسلام والإفناء. وهذا ما نصطدم به طيلة أسطر الرواية، وتلك هي الرؤية التي يلح عليها السارد، عبر بناء فني، متدفق السرد، مشوق في الحكي، بخطاب مباشر من البطل /الكاتب/السارد، إلى المتلقي /المواطن/ الجمهور، عبر توظيف معطيات الجسد في فنيات الحكي.

جاء الخطاب الروائي بضمير المتكلم في مكاشفة من السارد، نلتعرف أن البطل كاتب قصصي، وأديب، ولديه الكثير من الأنشطة الأدبية، في الإذاعة والصحف،

(١) نهاد سيريس، الصمت والصخب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

(٢) من مواليد حلب، عام ١٩٥٠، صدرت له الأعمال الروائية الآتية: السرطان، الكوميديا الفلاحية، رياح الشمال، حالة شغف.

باستمتاع، خاصة أنها من أسرة ثرية، فهي لا تعبأ بالسياسة ولا ببرجالها، رغم أن زوجها -والد فتحي- كان محامياً ليبرالياً معارضاً، وقد أورث هذه الخصال لنجلاه. ولكن احتفظت الزوجة /الأم بطباعها، ومن ثم أورشتها إلى ابنتها الوحيدة سميرة التي تزوجت أحد رجال الأعمال، وعاشت معه بنفس طباع أمها. تقضي الأم يوماً في التجميل ووضع المساحيق، حتى إذا أمسى عليها الليل فإنها تزيله وتأوي إلى فراشها، وتحرص على ارتداء أجمل الثياب، وأفخمها، لذا تبدو أصغر من سنّها كثيراً. يفاجأ فتحي أن أمه ستتزوج من أحد رجال النظام، وهو السيد هائل، الذي كان مجرد موظف بسيط وعضو في المجلس البلدي، ولكن القدر أسعده في أثناء زيارة الزعيم إلى البلدة، تعرّش الزعيم وكاد أن يسقط أرضاً، لولا أن أنقذه "هائل" الذي كان يقف وراءه ببراعة، لم ينسها الزعيم، الذي رأى الشريط مرات ومرات، وأيقن أهمية "هائل" له، فتم نقله إلى العاصمة ليشغل منصباً أمنياً كبيراً. ومن ثم يتقدم

البطل كاتب قصي، وأديب، ولديه الكثير من الأنشطة الأدبية، في الإذاعة والصحف، ولكن اعتاد ألا يشير إلى الزعيم، في برنامجه، وتمسك برأيه بكونه برنامجاً أدبياً مفتوحاً.

ولكن اعتاد ألا يشير إلى الزعيم، رئيس الدولة، في برنامجه، وتمسك برأيه بكونه برنامجاً أدبياً مفتوحاً، رافضاً أن يكون مدجناً، لو بالإشارة إلى الزعيم، وحينها يطلبون منه أن يقدم استقالته، التي تقبل على الفور، وتكون إشارة لإيمانه من الصحف ودور النشر وكل ما يمت بصلة إليه، رغم أنه قد حقق شهرة لا بأس بها. تدور الأحداث الرواية حول يوم خروج الجماهير إلى المسيرة احتفالاً بالزعيم، حيث يستيقظ البطل "فتحي شين" على ضجيج في الشوارع، في يوم قاتل، فيخرج ويوقفه أحد رجال الحزب الحاكم ويستفسر منه: لماذا لم يكن في المسيرة؟ فيخبره أنه يسكن في هذا الشارع، وهو ليس عضواً في الحزب ولا أية نقابة، فيأخذ الحزبي بطاقته، ويطلب منه أن يذهب إلى فرع الأمن في البلدة ليأخذها. يفضل "فتحي" أن يذهب إلى أمه في منزلها، وهي أرملة جميلة في منتصف العقد السادس من عمرها، يقدم السارد عنها صورة هزلية فهي تميل للضحك كثيراً، وتعيش حياتها



ليس الجسد - في العمل الفني - مجرد مادة، تشغل حيزاً من الفراغ المكاني، وتقيم علاقات بمن حولها، وتحتوي الفكر والشعور، وتعبّر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، ف"الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسداً واقعياً، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة.

ابنها، ثم يتركها ويغادر، بينما الأم متشبثة في شبق، متعلقة في ثيابه.

الجسد أسلوب وبناء وسخرية؛

ليس الجسد - في العمل الفني - مجرد مادة، تشغل حيزاً من الفراغ المكاني، وتقيم علاقات بمن حولها، وتحتوي الفكر والشعور، وتعبّر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، ف"الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسداً واقعياً، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة...، فالكاتب يستطيع أن يختار تصوراً خاصاً للجسد، كأنه يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الإيديولوجية وهذا ما يحدد الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تناسب هذا

للزواج من أم فتحي، التي توافق على الفور وتطلب من الابن مباركة الزواج فهي صغيرة السن كما ترى، وهو سيستفيد من منصب "هائل". على الجانب الآخر، نشاهد علاقة "فتحي" بـ"سيدة تدعى لي"، وقد كانت زوجة لأحد رجال الأعمال، إلا أنه خانها؛ بزواجه سرا من سكرتيرته التي تمت بقرابة قوية لأحد رجالات السلطة، فقررت أن تبعد عنه، وتتعرف على "فتحي" ويدخلان في علاقة عشق مشتعلة، تكون شقتها ميداناً له في غالب الأحوال. حين يصل "فتحي" إلى فرع الأمن يفاجأ بتعقيدات كثيرة، ويشاهد كيف تقدمت تقنيات المخابرات وصارت تستخدم الحاسوب وشبكة المعلومات وخبراء الدعاية والإعلام، حتى ينتهي به الحال إلى مقابلة السيد هائل، الذي يعرض عليه الزواج من أمه، ويكشف عن نواياه في كون هذا الزواج ما هو إلا معبراً لتدجين الكاتب نفسه، وأن يتم استغلاله كبوق للنظام، مستغلين مكانته الأدبية والفكرية بين الناس والمثقفين، ويهدده السيد "هائل" بأنه سيأخذ أمه بشكل شرعي أو غير شرعي وعليه أن يوافق في جميع الأحوال، وأن يقبل عرضه؛ ومباركة النظام، والسير في ركابه والزواج من أمه. يعود فتحي إلى عشيقته "لي" ويخبرها بكل شيء، منتظراً رأيها، ولكنها تلزم الصمت. ينام عندها، ويأتيه حلم، يشاهد فيه هائل يتزوج أمه، وينالها أمام عيني

(٣) د. سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ١٤٤، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٧.

ألم السيل البشري الذي يسير
في المظاهرات المؤيدة، غابت
أصوات المعارضة، فلما نكاد
نرى صوتاً معارفاً - إلا آراء
فتحى شين- بينما كل الأحزاب
والأصوات توحدت خلف
الزعيم.

الاختيار“(٣).

إن الجسد في الحياة اليومية دال وممدلول
في آن، حيث يعبر به عن ذاتنا: صورة
وصوتا وهيئة وفكرا، بشكل مباشر، أما
في العمل الأدبي فهو علامة وتعبير
ووسيلة وتقنية، أي أنه علامة ومتمخيل
وجمال (٤). فقراءة الجسد في العمل
الأدبي هي قراءة في سياقها الفني، دون
إسقاطات خارجية، وإنما تتبع دلالة
الجسد: فعلا، حركة، أعضاء، حواس.

إن أول ما يستوقف الانتباه في هذه
الرواية هو إلحاح السارد على الجسد،
وصفا لحركاته وسكناته، ومن ثم يتحول
إلى تقنية وآلية فنية، تعبر عن الرؤية
الكلية للعمل، فيكون الجسد وسيلة تعبير،
وآلية للرفض، وأيضا صورة للعجز، أي
أنه يجمع متناقضات في آن، وهذا ما

يشار إليه ضمن استراتيجيات التفكيك
في القراءة النصية التي يمكن الاستفادة
منها، في السعي إلى كشف التناقضات
في النص، بدلالاتها الإيجابية، من أجل
المزيد من تشريح النص، والكشف عن
أبعاده الدلالية.

فعند دراسة هذه التناقضات تتكشف
فضاءات دلالية عديدة، تحتاج إلى
آليات تكتشفها، وهذا مفهوم خاص
- في استراتيجية التفكيك - مستقى من
”مدرسة ألتوسير فيما يسمى: قواعد إنتاج
النص ؛ التي تضع أيدينا على الآليات
التي تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له
حدوده الدلالية والتي تقودنا معرفتها إلى
إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال
فراغاته أو استثمارها ؛ لا على شكل
ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض
تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا
على شكل غايات محكمات يؤدي إليها
النص بطريقة احتمية كما تنتج العلة
معلولاتها وإنما في صورة إعادة كتابة
أو استنساخ تفسح المجال لبروز الثغرات
والتناقضات والتساؤلات وتعمل جاهدة
على فتح النص والإبقاء على انصراجته
بشكل دائم”(٥).

ومن هنا فإننا نجد في الرواية - موضع
دراستنا - تجليات عدة للجسد، تتناقض
في ظاهرها، وتكمل الرؤية في باطنها
تتبدى في صور مختلفة:

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ٥١.

(٥) محمد علي الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا: الكتابة والتفكيك، دراسة
منشورة في مجلة فصول، العدد ٦٨، ٢٠٠٦، ص ٢٦٠، ٢٦١.

(١) الجسد المدجن

وهو الجسد الذي ينتظر أي إشارة كي يتبع المشير إليه، دون تفكير أو وعي فلذته القصوى هي اتباع أوامر الزعيم. وقد جاء الجسد معبرا عن حالة الشعب الذي بات مجرد كتل متلاحمة في المسيرة، بغض النظر عن طبيعة مشاعرهم نحو رأس النظام في الوطن. وهذا يتم بشكل دائم، خاصة في ذكرى توليه السلطة، وكانت هنا الذكرى العشرين، "فيجب أن تبدأ المسيرات قبل يوم الذكرى بأسبوع، وأن تنتهي بعده بأسبوع. على كل مدينة أن تخرج في يوم معين ليتسنى للتلفزيون تصوير المسيرة وعرضها" (٦).

وعندما نزل البطل "فتحى" من البناية التي يقطن فيها إلى الشارع، فوجئ بالجماهير المجبورة على السير بإرهاب عناصر الأمن؛ "اضطرت للتقدم، وحين أصبحت قريبا منهم، اندفع سيل بشري كان أصحابه قد فقدوا توازنهم بسبب الضغط الهائل من الجمهور في الخارج وسقط البعض على الأرض...، ولم يمض سوى بضع ثوان حتى اندفع رجالان من المنظمين الذي يرتدون الثياب ذات اللون الخاكي، ويضعون على سواعدهم إشارات حمراء وراحوا يدفعون الناس إلى خارج البناية" (٧).

فلا قيمة للجسد، ولا للمشاعر، لقد استحال الناس إلى سيل هدفه أن ينعم

جاء الزمان السركى في يوم واحد تقريبا: منذ الصباح وإلى الليل، رغم أنه يمتد في أعماق زمنية أخرى، عبر تقنية الاسترجاع والتطاعي، بدءا من تاريخ تولي الزعيم أو استيلائه على السلطة منذ عشرين عاما، مروراً بزواج الأم من الأب "شين" والأخت من زوجها، وعلاقة فتحى بلمى، في حين جاء ختام الرواية زمنيا، متاخلا مع العلم

الزعيم بصورهم المتلفزة في أجهزة مثبتة في أركان القصر (٨).

و حين يكون هدف الشعب هو إرضاء الزعيم، وتكون أي علامة أو إشارة أو كلمة من الزعيم غاية يحلمون بها. في موقف السيد "هائل" مع الزعيم حينما أنقذه من السقوط أرضا، وقد أعاد الزعيم مشاهدة هذه اللقطة عشرات المرات، مستمتعا بمشهد الفداء والإفناء الذي مارسه هائل معه... "كان أكثر ما لفت انتباهه وجعله ييمن على مشاهدة صور تعثره وإنقاذه، هي حركة الشخص الذي كان يقف مسترخيا خلف الزعيم، وفجأة

(٦) الرواية، ص ٢١

(٧) الرواية، ص ١٢.

(٨) انظر: ص ٢١ ص ٥٦.

الذي شغل منصبا أمنيا في العاصمة،
في أحد الفروع المسؤولة عن أمن الزعيم
الخاص (١١).

بات - أيضا - من الحقائق أن كل فرد
في الدولة متوحد في شخص الزعيم،
يتربص كل حركة وسكنة، متلهفا على
مشاهدتها في التلفزيون؛ "عاد البث
التلفزيوني، ليرى المشاهدون، وهم
في الحقيقة كل فرد في هذا الوطن،
ال جماهير وهي تحيي الزعيم، وتهتف له،
ويسقط ضعاف القلوب مغشيا عليهم،
بسبب الحر والغبار والجهد المبذول في
الصرخ بالهتافات" (١٢).

إنه الجسد المدجن، المقهور، الذي لا
يعرف أملا إلا رؤية الزعيم، وبات الزعيم
أمامه جسدا مثاليا، كل ما فيه ناطق
بالحكمة. إننا هنا أمام عالم من التعبيرات
الجسدية التي صار من خلالها الوطن:
جسد الزعيم، وأجساد الجماهير، وهذه
صورة من قتل العقول، فقد بات الإدراك
مقصورا في المستوى الأول وهو المستوى
البصري؛ فقد رأى المشاهدون الزعيم
وهو يحيي الجماهير بيده اليمنى، محاطا
بعدد كبير من المسؤولين الكبار والصغار،
وبعدد أكبر من الحراس الخاصين
الموزعين في كل الأنحاء" (١٣). فالآلاف
المؤلفة التي تصاحب الزعيم ومتى وأينما

في الرواية تعتمد السارد أن
يكسر الإيهام الذي يعني
تعتمد صدمة المتلقي بأن ما
يتلقاه ليس عالما افتراضيا
مكتمل الحشو، أي هو عالم
فني في مقابل عالم الواقع.

بدأ الزعيم بالسقوط إلى الأسفل، عندئذ
مدّ الشخص (هائل) يديه إلى تحت إبطي
الزعيم، وراح ينزل معه...، وعندما وصل
الجسدان إلى مستوى معين توقف جسد
الشخص (هائل) عن الهبوط، ثم التحم
الجسدان وبدأ بالصعود لقوة الشخص
نفسه" (٩).

ليس هذا مستغربا من شخص مثل
هائل، عضو المجلس البلدي، الذي حلم
أن يكون خلف الزعيم عندما جاء إلى
بلدته، واستطاع بسرعة تصرفه أن ينال
ثقة الزعيم، فراح الزعيم يكرر اللقطة
مستمعا بهذا التوحد الجسدي بينه وبين
أحد أفراد الشعب... "إن ظهره ما زال
يشعر بدفع الشخص الذي التصق به،
ولذلك فهو يحب أن يقابله ويكافئه" (١٠)
وكانت هذه اللقطة بداية السعادة لهائل

(٩) ص ٥٧.

(١٠) ص ٥٧.

(١١) ص ٥٩.

(١٢) ص ٥١.

(١٣) ص ٥٢.

ذهب أمر معتاد، فهم إما مسؤولون أو حرس، وتتسع الدائرة لتشمل الجماهير التي تزحف لنيل شرف تحية الزعيم، وتتسع أكثر لتشمل أسرهم ومن يعولهم، ومختلف الولاءات العرقية والقبلية ؛ ليكون الوطن كله مستفيدا من الزعيم.

(٢) الراض

أمام السيل البشري الذي يسير في المظاهرات المؤيدة، غابت أصوات المعارضة، فلا نكاد نرى صوتا معارضا - إلا آراء فتحي شين- بينما كل الأحزاب والأصوات توحدت خلف الزعيم، لقد استطاع أن يذيب الفكر والهوية ليصبح الجميع جزءا منه، تابعين له. وبقي في المقابل "فتحي شين" يمثل تحديا - هكذا يرى المؤلف الضمني -، لذا كانت المحاولات كلها في احتواء هذا الأديب، وصارت هدفا للنظام والحزب والحكومة والإعلام وللسيد هائل. وقد جاء الرفض بأشكال جسدية عدة، معبرة عن الرؤى الفكرية التي ييئها في الثأيا بقصدية واضحة، فحين يسأله أحد عناصر الأمن: "لماذا لست في المسيرة ؟ (يرد) أنا لست موظفا، ولست منتسبا إلى أية نقابة، إنني الكاتب فتحي شين" (١٤) فمجرد وجوده في المظاهرة - جسديا - يعني أنه ضمن أنباغ النظام، ويعني أيضا أن الشعب مجرد أرقام وأجساد تتكفل في مسيرات. وجاء الرد من البطل

مؤكددا على اسمه، بوصفه شخصية معروفة أدبيا. لقد جاء الموقف معبرا عن إحدى علامات الأزمة: شخص يواجه نظاما، كاتب ضد جوقة ومطلبين وشرطة ومسيرات...، فغابت الأفكار والحركات السياسية، وأضحت المعارضة شخصية فردية، تتوقف على تحركات "فتحي".

يبدو الجسد رافضا للقه، في العلاقة العاطفية الجسدية بين فتحي وللى، التي يبدو الزعيم في خلفياتها، في مختلف الأحوال. فعندما وقف الزعيم مرة يخطب في الجماهير...، وكان فتحي وللى يتابعانه في التلفاز "وقد تأكد من استعداد الجماهير للاستماع إليه، ففتح فمه ليتكلم ولكن... ! كأنه نسي ما أراد قوله، فأبقى فمه مفتوحا، عندئذ، تملكها (للى) نوبة ضحك قوية (فعل جسدي معارض)، فأخرجتني من حالتي، فعدت لأتصل بالواقع، لأسألها ما الذي خطر في بالها لتغرق هكذا في الضحك" (١٥).

كاريكاتورية كانت صورة الزعيم التي رصدها الكاتب، فم مفتوح دون نطق، والأبصار معلقة به، إنه السخرية من الجسد /الوجه، في تعبير عن الخواء السلطوي، وقد تحدث الزعيم بعد هنيهة، ولكن هذه اللقطة تم رصدها من قبل السارد، في حين أنها مرت على الشعب دون تعليق، بينما غرقت "للى" في الضحك،

(١٤) ص ١٣

(١٥) ص ٩٤

العملية أكثر من اللازم بسبب خطاب الزعيم، الذي كان يخترق الأبواب والجدران ليصل إلينا بشكل واضح ومفهوم، كنت أشرد عند سماعي له يقول كلمة معينة أو جملة ما... وأكثر الأمور التي تجعلني أشرد هي أخطاء الزعيم النحوية... هذه الأخطاء تجعلني أشرد، بينما كنت أنا ولمى نتحاب، وبينما كنت أصحح في ذهني أخطاء الزعيم النحوية، وأنا منفصل عما نقوم به، كانت لمى في سعي حثيث من أجل أن تصل“(١٧).

إنه مشهد هزلي، يكمل اللقطات الساخرة التي سبقته، ففي قمة التلذذ، تكون المتابعة لأخطاء الزعيم، ويسخر منها فتحي بطريقته، إنه يكررها في نفسه، ويحاول أن يصححها، هل هذا وجه لإصلاح ما لا يمكن إصلاحه من نظام فاسد؟ أما لمى فهي في لهات، رغبة لا تصل لنهايتها، إنها معارضة مختلفة، معارضة بالغيوبة الجسدية. هذا مشهد يحمل التضاد النفسي: رغبة منها، وانصراف منه. وهو تضاد يناسب حالة فقدان الوعي لدى الناس، حيث يهرب بعضهم إلى اللذائذ فيما لا يتذوق الآخرون اللذة، وهم في ذلك بين طرفي النقيض.

٣) الوسيلة والهدف

ويتجلى في إصرار السلطة في الاستحواذ على الكاتب فتحي، وهو استحواذ كلي، لا يكتفي بإسكاته، وإنما أن يكون كله ملكا للسلطة، وما دام فتحي لا تتفع معه التهديدات ولا الاعتقالات ولا

ولم تجب عن تساؤل "فتحي" حول سبب ضحكها، ويبدو أنها واصلت الضحك، فبم تجيب؟ هل غاب الذكاء عن فتحي فلم يلتقط سبب الضحك. وفي نفس هذا المشهد، يسرد البطل:

"أطفأنا جهاز التلفزيون، وتمددنا على الكنبة، إلا أن صوت الزعيم ظل يأتينا من الخارج، ومن الجهتين، من جهة درج البناية، ومن الشارع، وكان درج البناية يضخم الصوت، بشكل مزعج، وكأننا لم نطفئ التلفزيون"(١٦).

صار صوت الزعيم يطاردهم، يذكرهما بجبروته، فإذا كانا قد أغلقنا جهاز التلفاز، فإن الجيران فتحوا جهازهم، المذياع والتلفاز في آن، ورفعوا صوتيهما، دلالة على الانصياع التام: صورة، وصوتا، وضجيجا، إنه القهر السمعي والبصري، الذي تضخم وتعمق، وساهم بهو الدرج (مدار السلم) في إظهار صدى الصوت، في تجاوب مع ما يأتي من الشارع والصوت أحد انعكاسات الجسد.

يمضي فتحي ولمى في رفضهما، وإن اختلفت دوافعهما، ففتحي حائق على السلطة المطلقة، وتأليه الزعيم، وتكميم الأفواه، وتدجين الشعب، أما لمى فهي مغتازلة لأن زوجها تزوج فتاة، أحد أقربائها من كبار رجال النظام، فهي تمارس تمردا عندما انفصلت عن زوجها، وأقامت علاقة مع أحد معارضي النظام. ونجد أن العلاقة وصلت إلى تفاعل جسدي /معارضة... "طالت

هذا المنصب إلى شخصية لها تأثير فكري وثقافي، ويبدو أن هذه المعايير كانت منطبقة على الدكتور ق، فأردوا أن يكون خلفه بنفس مزاياه. جاءت كلمات هائل تقريرية الطابع، وكأن ما خططوا له سيكون، بغض النظر عن رأي فتحي. دلالة الزواج بالأم تعني زواج المثقف بالسلطة، فالسلطة تحتاج إلى مثقفين يزينونها ويبررون أفعالها، ويستقطبون مقدمات المفكرين والمعارضين. ليكونوا قدوة لهم، فمن أراد الثقافة أهلا به، ولكن بمقاييس السلطة، وما يقرره الزعيم.

وفي حالة رفض فتحي لهذا العرض، فإن الرد كما جاء على لسان السيد هائل:

”سوف تفهم، اسمع، كما قلت لك، إما أن تعمل معنا أو الصمت المطبق“ (١٩).

التهديد وسخ، وفي ساعة الرفض سينال هائل الأم دون مقاومة من الابن الذي سيكون في حالة غياب وصمت أبدي.

(٢) الجسد النكابوس

حيث يتداخل الحقيقي مع الحلم، ونرى ختام الرواية فيه، وهو يعكس سيناريو المستقبل، كيف سيكون.

”رأيت فيما يرى النائم، حلما غريبا، رأيت عناصر الأمن قد جاؤوا واصطحبونا أنا ولى وقادونا إلى أحد الفنادق الراقية، وحبسونا في إحدى الغرف، وفجأة تحول الجدار إلى نافذة بعرض الحائط، كنا

المنع، فليكن التهديد بالأم، وأيضا يكون الحرص على الأم يشمل الاستحواذ عليها جسديا: بطريقة شرعية أو غير شرعية، وفي كلتا الحالتين، فإن الكاتب وأمه هما وسيلتان وإن اختلفتا في التوظيف، فالأم معبر للسيطرة على الكاتب، في ضغط نفسي على موروث إنساني وعربي وفطري يتمثل في الشرف الذي يهدد سبب الوجود وهو الأم، أما الكاتب فهو غاية للسلطة كي يصبح متوحدا معها قلبا وقالبا وفكرا وممارسة، أي إدخاله الحضيرة النظامية.

وقد عبر السيد هائل عن ذلك بقوله:

”اسمع أستاذ فتحي، سوف أكون صريحا معك، عليك أن تدرس الأمر الليلة في البيت، بشكل دقيق، الزعيم يريدك، إنه لا يحبك أن تغرد خارج السرب، ولا أن تكون صامتا. إنه يحتاجك... لقد توفي قبل شهر، كما تعلم، الدكتور“ ق، وقد فرغ مكانه، ولا يوجد أحد يمكنه ملء المكان سواك، سوف تنزوج أنا وأمك يوم الأربعاء، والزعيم نفسه يكون شاهدا على عقد القران، سوف تقابله في حفل الزواج وسوف يتحدث معك، ويطلب منك أن تذهب لمقابلته في القصر وهناك سوف يعينك في منصب الدكتور“ ق (١٨).

يرسم حوار السيد هائل سيناريو المستقبل، مستقبل فتحي، وموقعه، وكيف ستتم دعوته لتبوأ منصب كبير، يحتاج

(١٨) ص ١٧٨، ١٧٩.

(١٩) ص ١٨٠.

السيد هائل مستغربا. نهضت (الأم) عن السرير وصارت ترجوه أن يعود... إلا أنه دفعها مرة ثانية، ثم خرج من الغرفة، وهو يشتم، بينما راحت أمي تلحق به ممزقة الثياب ترجوه أن يعود. رأيت في الحلم أيضا أننا صرنا أنا ولى نضحك حتى سقطنا على السرير“ (٢١).

فالأم رغم إهانة الاغتصاب لديها رغبة (مشاعر متضادة) فتضايق السيد هائل من موقفها، أرادها ذليلة، منكسرة، مغلوبة، ولكنها في غفلة عن هذا، إنها تريد المتعة. هل الأم تعبير عن شعب معيب لا يريد إلا اللذائذ ولو كانت بذل؟ وتبدو المرارة في المفارقة، فقد اكتفيا: فتحي ولى، بالضحك فالمشهد يقترب من اللامعقول، فلم ينل هائل ما يريد، حيث اكتفى فتحي بالفرجة دون فعل، ولم يرفع يده بالاستسلام، وخرج هائل دون ظفر، فغايته هذا الابن المشاكس، وكان الضحك رمزا للرفض بشكل مختلف.

نلاحظ أن لى في المشهد إيجابية الحركة، فحين يهم فتحي أن يحطم الزجاج تمنعه، مشيرة إلى الأم المتلذذة. ثم تشاركه الضحك مستلقية معه على الفراش. لقد كان هذا الكابوس في بيت لى، وفي فراشها، حين ذهب إليها فتحي ساعيا إلى مشاورتها، ولكنها فضلت السكوت، مفضلة الاستماع على إعطائه رأيا قد يضايقه أو يضره. لقد لعبت دور العاشقة المرشدة،

نرى من خلالها ما كان يجري في الغرفة الأخرى من دون أن يرونا. دخلت أمي بثياب الزفاف، ويدها باقة ورد، بينما كانت تشبك باليد الأخرى ذراع السيد هائل...، نظر السيد هائل إلى النافذة وأشار إليّ لكي أرى ما سيفعله، ثم راح يمزق ثياب أمي، بعد ذلك رماها بعنف على السرير وراح يفتصبها. أمسكت كرسي وأردت تحطيم الزجاج، لكي أذهب وأنقذها“ (٢٠).

حين يصبح الكاتب لا يملك من أمره فعلا، وهو يرى الأم تقاد للزواج، ومن ثم يشاهد السيد هائل يضاجعها، ثم يتركها شبعاً وزهداً فيها، فيما ابنتها مع لى يشاهدانها، غير قادرين على أي رد فعل. الأم فرحة بالزفاف والثوب والأبيض، لأنه زواج شرعي، وجاءته بقدميها، وفي أحد الضناق الراقية، ولكن السيد هائل يصمم على اغتصاب الأم، بتمزيق ثيابها، مشيرا إلى ابنتها أن يشاهد ما يفعل. إنه ذل مركب من الشرعي وغير الشرعي؛ فالزواج شرعي، والضندق فخم، والكل شهود، أما رؤية الابن لأمه فهي غير شرعية، وأيضا إرغام الأم على العلاقة، والابن عاجز عن الفعل. وينقلب الحلم إلى مفارقة مرة...

”... إلا أن لى أمسكت بي ومنعتني ثم أشارت إلى أمي؛ كانت تتمتع بما كان يجري لها، حتى أنها صرخت، نهض عنها

إنه الجسد الإيجابي، الذي يتحرك في صمت، مفضلاً أن الحركة على النطق، فالنطق مجرم في هذا الوطن.

٥) الجسد الهائى:

حيث نرى شخصيتين قريبتين من فتحي: شخصية الأم، وشخصية الأخت، وكلتاها لا يعنيهما من الحياة سوى التمتع بلذاتها، ولو حساب العقل والفكر واستقلال الوطن. هما جزآن من أسرة السيد "شين" والد فتحي، فالوالد أورث ابنه حب الحرية، والثقافة، والإيمان بالفكرة والدفاع عنها، والثبات على المبدأ، أما الأم فهي غنية، جميلة، محبة للضحك والنكات، وقد استمرت الحياة بين الوالد والوالدة كنموذج في تجمع المتضادات مثل الكثير من الأمور في حياتنا، ومن ثم أورثت الأم ابنتها "سميرة" هذا اللهو الذي وصفه السارد بـ "عدم الاهتمام بأي شيء يحصل مهما كان" (٢٢). رضيت سميرة أن تتزوج من زوج غني، على صلة قرابة بأمرها، رغم أنه أقل منها علماً وذكاء، بل يصل إلى درجة الغباء. وقد نجحت في جعل زوجها يقتنع أنها أقل منه فكراً وذكاء، فهام حبا بها، واستمرت بهما الحياة. يذهب إليها فتحي عقب لقاءه بالسيد هائل، ويعرض عليها الأزمة، فتحاورت معه بعقلانية:

"افعل مثلي، كن غيباً بين الأغبياء.. ألا ترى ما يحدث؟ كل الناس يخرجون إلى

الشارع ليسيروا في مسيرات تافهة، يصرخون بالهتافات وهم سعداء....، بإمكانك الخروج في المسيرات وأنت صامت، أيضاً يمكنك وضع القطن في أذنيك، هل سمعت آخر نكتة؟" (٢٣).

وهكذا أبانت سميرة عن ذكاء يعتمد نظرية نفعية بسيطة: عش صامتا ومستمتعا وخذ أكبر قدر من الاستفادة ما دمت غير قادر على التغيير، فاركب الموجة / المسيرة. أي أخضع جسديك، وحيد فكرك، وجمّد عقلك. وقد طبقت سميرة هذا المبدأ في حياتها ونجحت....، يقول فتحي: "شربنا الشاي، وهي تحكي آخر طرائف زوجها، فقد اشتكى لأحدهم من أنه تزوج امرأة ساذجة، وأنه كان يستحق زوجة أكثر ذكاء....، وفجأة انفتح الباب، وأطل صهري، وهو يرسم علامات الدهشة على وجهه الغبي، حاول إقائي لفترة، أخرى إلا أنني اعتذرت وخرجت" (٢٤).

إن سميرة مثل أمها، نموذج لكثير من أفراد الشعب، همهم الحياة الجميلة، لا يتعبون أنفسهم بمشكلات الوطن وأزماته. والغريب أن تصرف الأم وسميرة كان مختلفاً باختلاف زوج كل منهما. فالأم كان زوجها "شين" مثقفاً، سياسياً، معارضاً، وقد استطاعت هي أن تتعايش معه، في حب وضحك في مشاهد كاريكاتورية عبثية. فحين قرأ لها

(٢٢) ص ٣٠.

(٢٣) ص ١٨٧.

(٢٤) ص ١٨٨.

والسياسي والاجتماعي في أجواء الرواية، وهذا التضخيم لا يعني إهمال باقي الحواس في النسيج الروائي، وفي التعبير الجسدي، فهي موجودة بمظاهر مختلفة، ولكن هاتين الحاستين متعلقتان طيلة أسطر السرد.

يمكن أن نفهم دلالة الضجيج والقيظ، وتواترهما في الفضاء النصي، من منظور السيموطيقا (علم العلامات)، الذي يعني بدراسة أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها على أنها تحل محل أو تجد كبديل لشيء ما غيرها...، فالعلامة لا تصبح علامة إلا عندما يقوم المستخدمون لها بإثرائها بالمعنى، ولا تكون العلامة ثرية أو زاخرة بالمعنى، إلا عندما يتم ربطها بشفرة خاصة تكون قابلة للتعرف عليها“ (٢٧). فكثرة إيراد السارد للضجيج، والقيظ، جعلها علامتين على التوتر النفسي، والقلق، وهما مرتبطتان بالرؤية الجسدية في الرواية.

(أ) الإحساس بالقيظ:

ففي مطلع الرواية “كان الطقس شديد الحرارة، لاحظت أن الشرشف تحت كان مبتلا، شعرت بهذا قبل أن أفتح عيني، من شدة الحرارة، كنت أتنفس بصعوبة بينما كان العرق يتجمع في نقاط تسيل على رقبتي“ (٢٨).

الزوج /الوالد بعضا من مقالاته“ ضحكت قليلا ثم لم تعد تضحك بتاتا من هذه المقالات المشاكسة، فقد وجدتتها عادية، ثم راحت تخترع لعريسها أوصافا لأعدائه السياسيين، وجدها قيمة جدا، فراح يضمها لمقالاته...، كنت أنا الثمرة الأولى لهذا الزواج الفكاهي“ (٢٥).

أما زوج سميرة فهو مختلف عن أبيها، غباء وجهلا، ومع ذلك استطاعت “سميرة“ أن تستوعبه، رغم أنها بنفس شخصية الأم. إنهما مثل الآلاف من أبناء الشعب، يتعايشون ويهتفون مع أي حاكم، ويتأقلمون مع أي طارئ، ساخرين في نهاية الأمر.

فالسخرية مظهر أساس وواضح في جنبات النص، وهي تتفق مع تجليات ما بعد الحداثة في منظورها للأدب، فمن “الخصائص المميزة للنصوص والممارسات ما بعد الحداثية ذلك الاستخدام الخاص للسخرية“ (٢٦).

(٦) الحواس:

نرى إلحاحا من السارد على حاستين من حواس الجسد، وهما حاسة اللمس والإحساس بالحرارة الشديدة، وحاسة السمع والإحساس بالضجيج، وبالنظر إلى تضخيم هاتين الحاستين، نجد أنهما انعكاس جسدي لحالة الاحتقان النفسي

(٢٥) ص ٣٠.

(٢٦) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا)، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢، ص ١٥٤.

(٢٧) السابق، ص ١١.

(٢٨) ص ٥.

ب) الإحساس بالضجيج

وهو إحساس ملازم ومواز للقيظ، ويعبر عنه فتحي صراحة بقوله: "الضجيج، من فعل ضج يضحج، القبيح، لم أجد في اللغة العربية فعلا بهذا القبح، أفضل عليه كلمة الصخب...، سوف أستخدم الكلمتين معا في قصتي" (٣٢).

إنه موقف نفسي، كره الفعل والمصدر لأنه مرتبط بضجيج المسيرات في الشوارع، وفي التلفاز والمذياع، وانعكست على ما يقوله الناس صراخا، حتى خُيل إليه أنه في عالم من الصراخ... عندما وصلت إلى أسفل الدرج انكشف أمامي المشهد كله... وكان الصراخ على أشده، إذ كان يتسرب إلى ممر البناية فيتضخم بسبب الفراغ المحصور بين الجدران" (٣٣).

فالمسيرة صراخ، والصراخ تعبير جسدي عن التوحد خلف الزعيم، والفناء في شخصه، أي أقصى صورة من صور النفاق، والتباري في الصراخ دليل على درجة كبيرة من الولاء... جعلت أراقب شخصا متحملا بشكل زائد، كان محمولا على الأكتاف رغم وزنه الثقيل... لاحظت وجهه المعرض لأشعة الشمس الحارقة، كان العرق يغطي وجهه المحمر... كان يصرخ بالشعارات، لم يكن يلقبها، بل كان يصرخ بها، بصوت قوي، تصدره حنجرة فولاذية مصنوعة لهذا الغرض" (٣٤).

لقد تجمعت في هذا المتحمس ملامح

تأخرت حاسة البصر، وتقدمت خلايا اللمس (الجسدية) المتوترة بفعل القَيْظ، فقد أيقظت الكاتب من نومته، بانعكساتها على جسده: بلل الشرشف، التنفس بصعوبة، العرق المنثال. هذه مقدمات ليوم - زمن السرد - تتجلى فيها معاناة فتحي مع الأمن والمسيرات والأم والسيد هائل. ويظل القَيْظ / التوتر ملازما لجسد فتحي، ولا يشعر بالبرودة المنعشة / الراحة إلا في جواره بلمى، التي أراد الزواج منها، ولكنها تعاني من رفض زوجها السابق تطليقها، وبينهما قضايا ومشكلات قانونية. تكون راحته عندما تلامس نسمات ياردة جسده، وهذا ما يجده عند لى... "ما إن دخلت عمارة لى، حتى أحسست ببرودة منعشة، فقد كنت مشيت كل الطريق من الحي الذي تسكن فيه أمي، وحتى هنا تحت أشعة الشمس الحارقة، فالمواصلات معطلة، حتى في المناطق البعيدة عن مجرى السيل البشري الهائل الذي يشكل المسيرة" (٢٩)، شعرت بالبرودة وبالتالي بالانتعاش" (٣٠).

فالبطل جاء من عند الأم / الأزمة، ومشى في الشارع / المسيرة، تحت الشمس الحارقة / الألم والتوتر، ولم يجد البرودة إلا عند لى. ويظل هذا الإحساس في اللحظات الحميمية بينه وبين لى التي تتعمد أن تبرد شقتها رغم أنها حارة بطبيعتها (٣١)، ولكن دقائقه معها هائلة.

(٢٩) ص ٨١.

(٣٠) ص ٨٢.

(٣١) ص ٨٢.

(٣٢) ص ١٠.

(٣٣) ص ١١، ١٢.

(٣٤) ص ١٤.

الأولى التي تفيد السكوت، بقدر ما يعني الاستسلام والعجز (حالة الشعب)، في رؤية - غير متضادة - للصخب الذي يعني التأيد في أشد حالاته للنظام والزعيم. وكلتا اللفظتين من الكلمات المتماصة مع رؤية الجسد.

* * *

الزمان والمكان

جاء الزمان السردى في يوم واحد تقريبا: منذ الصباح وإلى الليل، رغم أنه يمتد في أعماق زمنية أخرى، عبر تقنية الاسترجاع والتداعي، بدءا من تاريخ تولي الزعيم أو استيلائه على السلطة منذ عشرين عاما، مروراً بزواج الأم من الأب "شين"، والأخت من زوجها، وعلاقة فتحي بلمى، في حين جاء ختام الرواية زمنيا، متداخلا مع الحلم /الكابوس في ليلة كابية.

أما المكان، فهو محصور في مدينة صغيرة، ربما تكون مدينة "حلب" موطن إقامة الكاتب كما أفصح، وإن كانت علامات المكان المميزة شبه غائبة، فهي علامات متكررة في مدن العالم الثالث: شوارع رئيسية، وشوارع جانبية وبنائيات إسمنتية، وتكدس سكاني، ومعاناة في المواصلات والغلاء.

أبرز الأمكنة التي يتنقل فيها البطل / السارد فهي: الشوارع، شقة أمه، شقة

القبح التي بيثها المؤلف الضمني: الصراخ العالي، السير في المسيرة محمولا على الأعناق رغم ثقل وزنه، العرق المتصبب بسبب القيل، النفاق في أعلى درجاته. يتعمد "فتحي" الهروب من هذا الضجيج / المسيرة" ابتعدت إلى الشوارع الجانبية : هربا من الحشود والضجيج" (٣٥).

فقد استحال الشارع الرئيس في المدينة الصغيرة إلى سبب للتوتر والتأزم النفسي وعلاماته: الضجيج والقيظ.

ج) غلاف الرواية وعنوانها

حمل الغلاف خلفية الغلاف صورة (جسدية) لجموع متراصة متكتلة من الجماهير، صورة باهتة، بالأسود وتدرجاته في نصفها الأسفل، وتدرجات الأحمر في نصفها الأعلى، فنحن بين الأسود والأحمر، وكلاهما يرمي الذات: فالأسود دلالة على الموت في شدته، والأحمر دلالة على الدم، والوشائج بين الموت والدم قوية، خاصة في النظم الدكتاتورية.

العنوان "الصمت والصخب" معبر عن الحالة الجسدية برؤية معززة تضيف بعدا جديدا في الدلالة الكلية للنص، فالصخب هو الضجيج في شدته القصوى، وهذا التعبير الذي فضله السارد كما مر، أما الصمت فهو المتضاد للصخب، ولكنه ليس الصمت في دلالاته

صانعا ألفة بين المتلقي والراوي.
من هذه الإشارات...“إنني متوجه في هذه اللحظة إلى بيت أمي، سأحدث عنها قبل أن يصادفها القارئ“ (٢٧). ومن ثم يبدأ في استرجاع (عملية الارتداد) علاقته بأمه، وقصة زواجها من أبيه.
وعقب حوار مع رجل الأمن، يصارح فتحي متلقيه:“أرجو ألا يكون القارئ قد فهم لَم سألني رجل الأمن العسكري ذلك السؤال، الذي سألته مئات المرات منذ خمسة أعوام وحتى اليوم: ألا تخجل من نفسك؟“ (٢٨).

كان رجل الأمن مستغنيا من فتحي، لماذا - هو الوحيد في رأيه- يعارض السلطة، ولا ينضم للمسيرة. لذا رد عليه بأنه غير عابئ بالأمر ولا بالمسيرة. ونفس الأمر نجده في لفظة “طرز”، التي كان يكررها كلما خرج من مبنى المخابرات. “أعتذر للقارئ على تكرار هذه الكلمة، ولكن” القضية طرز“ أتعبتني كثيرا رغم طرافتها“ (٣٩). إنها سخرية منه، يسلي نفسه عقب كل استدعاء إلى تحقيق في المخابرات.

* * *

لى، فرع الأمن (المخابرات)، مكتب السيد هائل في الأمن. فهي أمكنة ضيقة محددة - عد الشوارع المزدحمة - بجدران، يشعر فيها السارد بالقهر والعجز ويمارس فيها تمرده ورفضه.

وفي ختام الرواية، اشتد ضيق المكان، وعجز البطل عن الفعل، حيث يشاهد عبر نافذة زجاجية اغتصاب أمه من السيد هائل، في إحدى الغرف الفندقية الفاخرة.

* * *

كسر الإيهام:

في الرواية تعتمد السارد أن يكسر الإيهام الذي يعني تعتمد صدمة المتلقي بأن ما يتلقاه ليس عالما افتراضيا مكتمل الحدوث، أي هو عالم فني في مقابل عالم الواقع (٣٦). وهذا يتيح حوارية غير مباشرة، وإشراكا للقارئ مع السارد ليشعر الأول أنه متوحد في الخطاب الروائي، وأن ما يحكيه قصة يعانيها السارد وقد يعانيها القارئ، ويسردها علينا لنشاركه المحنة في أبعادها، وهي تتم بشكل عفوي، تلقائي وخطاب متعمد،

(٢٦) انظر تفصيلا: د. مذكور ثابت، كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟ الإيهام التعاقيدي، اللاإيهام. المكتبة السينمائية سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٦.

(٢٧) ص ٢٧.

(٢٨) ص ٨٠.

(٢٩) ص ٧٧.

إنها رواية تثير الشجن، وتصنع ابتسامة
مرة، من أوضاع يخيل إلينا أنها قد بدأت
تنزوي، ولكنها - الحقيقة - مترسخة:
وفي نفوس من يتولى الزعامة / السلطة،
ويتصور أنه امتلك الشعب.
وفي نفوس الشعب الذي اكتسب ملكة
التأقلم مع الزعيم، أي زعيم، كي يستطيع
التعايش، وهو ليس تعايشا بقدر ما هو
إفناء.



فن الأدب

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

إن الحياة تحول وانتقال، فالتغير والتطور من سنن الطبيعة في الأحياء.. ولكل عصر ما يلائمه من مظاهر، وما يجري نزعاته من تعابير، وما كانت أساليب العيش، ومذاهب التفكير، التي تلائم أمة في طور من أطوار حياتها، لا تلائمها في طور آخر، أو تضي بمطالب عيشها الجديد، حتى بالتسوية والتقويم، والإصلاح والتهذيب، لتكون معها على مجانسة ووافق، وتصير منها إلى رضا وانسجام.

فلم يخل عصر أدبي في حياة الأمم التي كان لها نصيب من الأدب وإجادته من هذه المسألة: مسألة القديم والحديث، أو القدماء والمحدثين، أو القديم والجديد لأن الحياة الإنسانية إنما تقوم على أصليين لا ثالث لهما، ولا محيد عنهما هما: البقاء من ناحية والاستحالة والتطور من ناحية أخرى، فنحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين الأمس، واليوم، والغد، مضطرون إلى أن نصل بين القديم والجديد، مضطرون إلى أن نشعر بأن حياتنا الآن هي إن لم تكن نفس حياتنا قبل الآن، فلا أقل من أنها أثر قوي من آثارها، ونتيجة لأزمة من نتائجها، ونحن بحكم الاستحالة والتطور مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغير أمسنا وبأن حياتنا الآن إن اشبهت حياتنا بالأمس من وجه أو وجهين فهي تغييرها من وجوه.

وإذن، فنحن بين الشعور بالبقاء والحاجة إليه، وبين الشعور بالتطور والحاجة إليه - مترددون في ميولنا وأهوائنا وأذواقنا.

فمنا من يؤثر هذا الشعور بالبقاء، فيغلبه على كل شيء في نفسه حتى تصبح غاية، الحقيقة ألا يكون إلا ابن أمسه، فهذا جمود وركود، ومحافظة وعصبية، ومقاومة للطبيعة ومجانبة لسنن الحياة، وهو عيب خلقي في نفسه، لأنه يدل على أن الكاتب أو الشاعر يعيش في تناقض مع حياته الواقعة فهو يحس شيئاً ويقول شيئاً آخر، وهو يشعر بشيء وينطق بشيء آخر فما دمنا لا نعيش عيشة القدماء فمن الخطأ أن نصنع أذواقهم.

وأن نستعير أساليب تلك الأجيال، ونقلدهم في أخيلتهم وصورهم ونقف عند فنونهم، وأفكارهم فنصف ما وصفوه، ونقلدهم فيما نهجوه، إذ في هذا إنكار للشخصية، وعدم اعتراف بالوجود ومنا من يؤثر هذا الشعور بالتطور والاستحالة فيكلف بالجديد ويغرم بالحديث، ويندفع وراء هذا الكلف ويعدو وراء ذلك الغرام، دون أن يقف فيفكر في حاضره، أو أن يلتفت فينظر إلى ماضيه، وينسى أن بين كل قديم وحديث أسبابا

ويلائم ذلك التقليد، فليس هذا بتجديد؛ والأخلق به أن يسمى التجديد التقليدي، لأنه درب من دروب التقليد.

فإن أصحابه لا يستطيعون أن ينظموا إلا إذا وجدوا أمامهم من يعارضونه، فلو أنك رفعت النموذج من أمامهم لوقفت الأقلام في أيديهم فلا تخط حرفاً، ولكسدت قرائحهم فلا تنبض ببیت، أو لو أن الشاعر منهم كان صباغاً لما عرف كيف يطلي جداره بالدهان الأبيض ما لم ير أمامه جداراً أسود الدهان.

فليس المجدد المبتعد من بيتي له حوضاً تجاه ينابيع المبدعين يرصفه بحجارتها وحصبائها ويملؤه بطينها ومائها ثم يدعو به غير أسمائها، ولكن المجدد هو من يكون له ينبوع يتفجر من ينابيع المطبوعين، ويستقي منه كما يستقون.

كما شعر العرب مطبوعاً لا تصنع فيه، وكانوا يصفون في أشعارهم ويذكرون ما ذكروا لأنهم يحسون به، وبمشاعرهم يدركون فلو لم ينطقوا به لجاشت به صدورهم زفيراً وجرت به أعينهم دموعاً، واشتغلت به أفئدتهم فكراً، أما نحن فأئ موضوع تلك الأشياء في أنفسنا؟ إنها لا نحتاجها كما نحتاجهم ولا تصيبنا كما أصابتهم؟ وإذا سكتنا عن النظم فيها لا تخطر لنا إلا كما تمر الذكرى بالذهن، والمرء إذا تذكر لا يقلد من تذكرهم، ولكنه يتحدث عنهم، ويصف ما عنده من الأسف عليهم والشعر العصري كشعر العرب في أنه شعر مستمد من الطبع، وإنه أثر من آثار الروح العصرية فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه وليست خواطر نفسه من خاطره.

فإن من طبيعة الفن الصادق أن يكون

لا تقطع، وعري لا تنفصم، وأن التجديد لم يفتّر عصراً من العصور، وأن القديم لم تنقطع صلته انقطاعاً تاماً في عصر من العصور، فإن الحاضر مثقل بالماضي وأننا لا نستطيع - مهما حاولنا - أن ننفل من ماضينا، وتتكسر لقديمتنا، كما أن التجديد لأبد منه مهما حاولنا مقاومته، وعاندنا في عدم قبوله ولكن لكل حد ولكل معيار.

فإن أراد زعماء التجديد من تجديدهم اختراع وسائل حديثة تخالف ما كان عليه القدماء من ألفاظ وأساليب، ومعاني وأفكار، وصور وأخيلة، وموضوعات وأغراض، وأوزان وقواف، إن أرادوا كل ذلك، قطعاً للصلة بالماضي وفصلاً للأدب عن قديمه، فهذه مغالاة وإسراف، ومطلب مستحيل تحقيقه من غير مسخ وتشويه، وركاكة وسقم.

وإن أرادوا بالتجديد الاعتماد على الماضي، والمحافظة على الصلة بيننا وبينه مع الملائمة بين القديم والعصر الحاضر، ينفي ما لا يتفق والحياة الجديدة، ولتعبير عن ذلك تعبيرا صادقا ينبئ عن اتصال الأدب بالحياة، وعن جعله سجلاً للمشاعر وصورة للمجتمع، فهذا أمر لأبد منه، وهو مطلب صحيح ومذهب حق.

وإن فهم زعماء القديم من التجديد إنهم يصفون سفينة الفضاء والمراكب الهوائية والقصور والأمصار اقتداء بالقدماء في وصفهم الإبل والخيام والأطلال، وإنهم يشببون بذكر اسم من أسماء النساء - نساء اليوم - كما شبب البعض في أشعارهم بدعد، ولبنى، وسلمى، والرياب مع تحوير في التشبيهات وتغيير في المجازات، بما يتناسب هذا الاحتذاء

وتحب وتتألم وكم تصبح حياة الإنسان فقيرة إن عاش دون عاطفة؟

هكذا الشاعر أنه لا يفعل إلا أن يعبر بإمكانياته اللفظية عن سعادته وآلامه وغضبه وحبه كالإنسان وهو يتميز عن الإنسان العادي بموهبة المشاعر.. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر به الناس عامة إلا بضعف، فالشعر ينبع من فيضانات القلب.. أضرب قلبك .. ففيه تجد العبقرية..

ولا يجب أن ننسى ما كتبه المبدعون، وما علينا لتوكيد ذلك هنا إلا أن نختار ما كتبوا: لا يصنع الفن إلا الشعر، والقلب وحده شاعر.. يملئ عليه قلبه، فيكتب.. هذا السيد الموهوب.. لا يفعل إلا أن يطيع وأن يطيع وأن يمد يده..

هناك تجاوب بين الفنان ونفسه، وبينه وبين الطبيعة التي تحيط به، وبينه وبين من يتلقى آثاره الفنية ويتأملها، وقد يكون هذا التجاوب قويا أو ضعيفا ولكنه من ضروريات الفن الصحيح، وهذا التجاوب الذي هو ضرب من المشاركة الوجدانية هو لب الانفعال الذي يحرك نفس الفنان عندما يبدع، كما أنه يحرك نفس من يتلقى الأثر الفني لتقديره والتمتع به إذ يكون من المستحيل عليه فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي ينشده ويشيده ويرسيه في وجوده الجمال فهو يلتصق بوجوده من حيث أنه هو الآخر موجود لأن الخلط بين الشعر والحياة يؤدي إلى خلط بين الشعر والعاطفة، إذ ما معنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع



التناص

وسوسيولوجية النص الأدبي

بقلم: عبد الرحمن التماره
(المغرب)

تقديم

مما لا شك فيه أن التناص من المصطلحات النقدية التي عرفت تداولاً كبيراً في حقل النقد الأدبي الحديث، بعد ظهوره في الستينيات من القرن العشرين. ويجمع النقاد الغربيون والعرب على الاعتراف بأهمية "جوليا كريستيفا" في نحت وتعريف ودراسة "التناص"، لكن ذلك لم يمنع "كريستيفا" من الاعتراف بفضل "ميخائيل باختين" عليها في بلورة هذا المصطلح، رغم أن "باختين" استعمل مصطلح "الحوار" وليس "التناص".

إن التناص لم يبق حبيس فهم "كريستيفا"، باعتبارها أول ناقدة بلورته في النقد الأدبي الحديث؛ بل اتسعت آفاقه بالمناقشة والتحليل، وتوضحت معالمه بالإضافة والتعديل مع عدد كبير من النقاد أمثال: رولان بارت، ميكائيل ريفاتير، يوري لوتمان، فيليب سولرس، وجيرار جينيت.. إلخ. ولما خاض النقاد العرب في هذا المصطلح، حاول بعضهم تأصيله، فوقع الخلط بين هذا المصطلح الحديث القادم من النقد الغربي المعاصرين ومصطلحات تدوّلت في النقد العربي القديم لعل أهمها: السرقة. هكذا كان لسلطة التأصيل دور كبير في التباس مفهوم التناص مع بعض المفاهيم النقدية العربية التراثية، التي يختلف معها في المنهج والقيمة والقصدية. (١)

إذاً، أمام تعدد مقاربات التناص واختلافها وتنوع مداخلها، تواجهنا عدة أسئلة: ما هو التناص؟ ما حدوده؟ ما علاقته بالنص؟ هل هو بنية نصية أم مكون يضرضه فعل القراءة والتلقي؟ ما هي مستوياته وأنماطه؟ كيف يمكن اعتباره ظاهرة اجتماعية؟ ما هي العلاقات المتحركة فيه؟ ولماذا لا يفقد النص انسجامه واتساقه بفعل التناص؟.. إلخ. للإجابة على بعض من هذه الأسئلة، يجدر بنا في البداية الوقوف عند تعريف التناص، وبعده مناقشة بعده الاجتماعي.

١- التناص: المفهوم والنشأة والامتداد:

سبق الإشارة إلى إجماع النقاد الغربيين والعرب على أن "كريستيفا" تعد (أول من

التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه (٨). هذا ما يجعل المجال التناسي مجالا حواريا بين عدة نصوص تحكمها جدلية الإحلال والإزاحة، حيث (النص « الحال » قد ينجح في إبعاد النص « المزاح » أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاد عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه) (٩). بناء على هذا المعنى، فالتناص يعد شرطا أساسيا لقيام النص الأدبي، لأن أي نص مضطر لاستدعاء نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه.

وإذا كانت «كريستيفا» تتطرق في فهمها للتناص من نظرة نقدية مضمرة للتصور الشكلائي، الذي يعتبر النص الأدبي بنية لغوية مغلقة تكتفي بذاتها وتستقل بدلالاتها، فإن ذلك يجعل التناص (يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة ما كتب قبله من نصوص) (١٠). وبالتالي فالتناص يبنى على مفاهيم محورية كالامتصاص، العلاقة، الدينامية...، تفضي إلى جعل النص آلية إنتاجية. لهذا يعرف «جون ديبوا» وآخرون التناص في معجمهم المختص بقولهم (التناص هو العلاقة التي يقيمها موضوع التلفظ (le sujet d' énonciation) بين النصوص التي هي أيضا في تحاور بينها، وتتألف عبر ثقافة الذات. فالتناص يستلزم أنه ليس هناك معانٍ قطعية، بل يقتضي أن دلالة نص ما هي دينامية) (١١)، أي تطويرية ومنتجة؛ لذلك يعتبر كل من «ديكرو» و«تودوروف» في معجمهما الموسوعي،

توصل إلى تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأسيس مصطلح التناص (٢). لهذا فكثير من إنجازات «كريستيفا» النقدية (٣)، انصبحت على تناول هذا المصطلح؛ سواء عبر تقديمه نظريا كمفهوم جاهز، أو من خلال دراسة تجلياته في أعمال أدبية إبداعية (الشعر والرواية خاصة). من هنا، فمفهوم التناص عند «كريستيفا» هو (ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتلفى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى) (٤). إنه نفس المعنى الذي يتخذه التناص عندها عندما تتحدث عنه بصيغة غير مباشرة وهي تتناول مفهوم «النص» الأدبي، فتقول (النص حركة تنظيم، إنه «مرور» «محموم» ينتج عبر الهمم) (٥). أو أثناء تحليلها ودراساتها لنصوص شعرية حديثة -للشاعر الفرنسي لوتريامون-، التي تعتبر تناصها «قانونا جوهريا»، لأنها (نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا) (٦).

يبدو أن التناص هو ذلك التفاعل الذي يقع بين عدة نصوص داخل نص أدبي واحد، مما يجعل كل نص ينهض على امتصاص نصوص أخرى، لأنه (لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهريّة تماما) (٧). هكذا يغدو النص «مجالا تناسيا»، باعتباراه (بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه)

أن (النص نوع من الإنتاجية le texte (12) (comme productivité). ويبدو أن هذا الفهم مطابق لتصور "كريستيفا" حول مفهوم "الإنتاجية" (بوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناسص المثمرة) (13).

وإذا كانت أفكار "باختين" (حاسمة في ميلاد مفهوم التناسص) (14)، ووضوح معناه على يد "كريستيفا"، فإن هذا المفهوم سيزداد وضوحا مع "رولان بارت" الذي يرى أن (التناسصية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناسص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفتها، استجابات لاشعورية عفوية) (15). وهذا الفهم للتناسص يعبر عنه في كتابه "لذة النص" بطريقة خاصة تستحضر جدلية "النص الغائب" و"النص الحاضر"؛ وذلك بعدما قرأ بعض النصوص الإبداعية لـ "ستندال" و"فلوير" تحضر فيها معالم نصوص "بروست" فيقول: (أتذوق سيادة الصياغات، وقلب الأصول، واللامبالاة التي تستحضر النص السابق من النص اللاحق. وأفهم أن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي على الأقل، وهي أيضا المعرفة العلمية العامة، والخارطة الكونية لخلق الكون الأدبي كله) (16). مما يعني أن التناسص في حقيقته هو (استحالة الحياة خارج النص اللامتناهي) (17). من هنا، فما طرحه "بارت" يصب في جوهر الفكرة التي قدمتها "كريستيفا" عن التناسص، والمتعلقة أساسا بالإنتاج، أي (بنمط خلق النص وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق وتركيبات) (18).

وإذا كان التناسص يتحقق على مستوى النصوص الأدبية، فإنه (يحدث في نفس الوقت بين الأجناس الأدبية المختلفة) (19). وهذا ما يدفعنا للحديث عن التناسص عند "جينيت"، بناء على النمذجة التي قدمها في هذا الصدد؛ وهي نمذجة تبليو محكومة بنظرة شمولية نحو التناسص بمختلف أنماطه الظاهرة والمضمرة، التي يؤثرها ما سماه بـ "التعالتي النصي"، الذي عرفه (بأنه سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى) (20). فضلا عن ذلك جعل للتعالتي النصي خمسة أشكال (21) يمثل التناسص أحدها، الذي حدده - جينيت - بقوله (الحضور اللغوي سواء كان نسبيا أو كاملا أو ناقصا، نص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف) (22).

إن ما قدمناه حول التناسص - وإن لم يكن عرضا لتعاريف جل الباحثين فيه -، نستنتج منه أنه مفهوم يتمحور حول تلاقح النصوص وتفاعلها بناء على جدلية النص الغائب والنص الحاضر. وهذا ما يجعله مصطلحا نقديا حاملا لبعد منهجي عميق، وذلك حينما يتحول التناسص إلى (مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب) (23).

٢- التناسص كظاهرة اجتماعية:

أ - التناسص والعلاقات النصية:

إن الدراسات التأسيسية حول التناسص،

تبدو اجتماعية النص الأدبي محكومة بسلطة اللغة التي يتشكل منها، والتي لا تخلو من دلالة، وهذا ما نلمسه في قول "دمحمد خرماش" (إن اللغة طاقة بشرية مسخرة لاحتواء حمولات معرفية وتخيلية وانفعالية متداولة أو متجددة تشتغل وفق إجراءات معقدة، ولا تنشأ من عدم أو تدور في فراغ) (٢٨). من داخل هذا التصور الشمولي للغة، الذي ينطوي على تأكيد مضممرات الخطابات بما فيها الخطاب الأدبي، أمكن القول إن النص، باعتباره عملاً تشكل جراء امتصاص نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، نص تعددي في معناه، لكن كما يرى "بارت" (لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة.. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) (٢٩). إنه طرح يؤكد مساهمة التناص في تجاوز الالتباس الذي يخلقه حشد من النصوص المترسبة في طبقات النص الأدبي، كما يقر بمبدأ التفاعل الذي يقع بين معاني النص جراء تحويلها و حركيتها، مادام النص يخضع "للتفجير و" التشيت" (٣٠). لهذا يبدو العمل الأدبي مجالاً تناسياً تفرضه عملية تداخل وتعايش لغات نصوص أخرى في بنيته الدلالية والفنية. ومن ثم فالمجال التناصي يدعم حوارية النص، بناء على جدلية الأفكار الغائبة (النص الغائب) والأفكار الحاضرة (النص الحاضر)، وهذا يساهم في خلق واقعة تناسية؛ لأنه (لا يمكن القول بوجود كلام لا يحمل

يفهم منها أن هذا المصطلح جاء في سياق تحرير النص من النزعة السانكرونية السكونية، التي كرسها الاهتمام العلمي بنسيج النص الداخلي وإقصاء ديناميته بناء على تفاعله مع غيره من النصوص الخارجية. لهذا فالحديث عن التناص هو في الحقيقة حديث (عن حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تمظهر المعيش كلفة في بنية النص) (٢٤). مما يعني أن التناص يجعل النص الأدبي غير مكتمل بذاته، لأنه أصبح كتلة من النصوص المتداخلة، وصار نصاً مفتوحاً على التعدد والتجاوز، وبذلك (يكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عادة عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل) (٢٥). إنه تصور يساهم في إقامة الدليل على أن النص الأدبي (لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ.. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها) (٢٦). وهذا ما يؤكد الطابع الاجتماعي للتناص، ما دام النص الأدبي بؤرة لتلاقي عدة نصوص تعد جزءاً من واقع اجتماعي. من ثم فالمجال التناصي -حسب يوري لوتمان- يجعل العمل الأدبي (نموذجاً خاصاً للكون ورسالة مصاغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة؛ لغة الفن. ولا يمكن له -أيضاً- أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى) (٢٧). من داخل هذا الفهم،

واقعا، ولكن لا يمكن القول بوجود واقع إلا في نطاق أبنية معينة ضمن معايير لسانية) (٣١).

ب - التناص والسياقات التناصية:

يعد السياق من العناصر المحورية المساهمة في تفعيل النص الأدبي والاستجابة لنظامه التناصي، لأن فهم النص دون وضعه في سياقه قد يبدو عملية عسيرة، خاصة وأن العمل الأدبي كثيرا ما (ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعيه منه أو من مؤلفه) (٣٢). وهذا يعني أن معنى النص لا ينكشف إلا في ظل علاقات سياقية، بعضها يتم افقيا على مستوى علائقي سياقي، والبعض يتم عموديا على مستوى إيحائي تداولي.

إن فكرة السياق، إذن، تتسجم ومبدأ تعددية النص الأدبي، كما أنها تجعل من التناص "بؤرة مزدوجة" تحقق اجتماعيته؛ لأن "ازدواج البؤرة" (لا يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقته بمجموعة الشفرات و المواجهات التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له) (٣٣). إنه تصور يضعنا في قلب اجتماعية التناص بناء على طرح "كريستيفا" حول ازدواجية الداخل والخارج في النص الأدبي، انطلاقا من مفهومي تكوين النص Phéno- وظاهر النص Génno-texte؛ حيث (تكوين النص يشمل كل

السيرورات السيميائية والرمزية التي تسبق الانبناء الظاهراتي على صعيد الكتابة، وهو بمثابة حبل السرة الذي يمد النص بنسج الحياة ويورثه صفاته المحددة، وهو الخلفية الشعورية والبيئية والتاريخية والسوسيوقافية التي يحملها معه النص وهو يتخطى رصيد الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي) (٣٤).

إن طرح "كريستيفا" لثنائية التناص الداخلي والخارجي، جاء في سياق بناء نظرية واسعة تساهم في الانتقال من تحجيم للتناص (مجرد امتصاص للنصوص) إلى توسيع أفاقه وتعميق مساهمته. لهذا فتأكيدها -كريستيفا- على الطبيعة المزدوجة للتناص، ينطلق من فهمها الخاص للنص؛ الذي تعتبره (خاضعا لتوجه مزدوج: نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب) (٣٥). مما يؤكد ارتهان النص إلى محددات تكوينه الداخلية وعناصر خارجية عليه. ولهذا فالتناص عند "كريستيفا" يرسخ في الأذهان أن (النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكفي بتصوير الواقع والدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا (أي في هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه) (٣٦). يتضح من هذا الفهم إقصاء النظرة التي تختزل النص في نظام الأشكال التواصلية، أو التي تجعله بنية مغلقة. كما يتضح أن التناص عند "كريستيفا" يتخذ

بعد فعل التلقي من العناصر المساهمة في اجتماعية التناس؛ لأنه إذا كان السياق يمكننا من فهم النظام الإشاري للنص الأدبي، فإن التلقي يمكننا من تحديد تجليات التناس، الذي (قد لا يتحقق من غير قارئ يلمس ويميز كلام الآخرين في النص) (٢٩)، مادام التناس (يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما) (٤٠). لهذا تستحضر "كريستيفا" الوظيفة المزدوجة التي يؤديها كلام المحفل السرد في الرواية مثلاً ك (كلام السارد أو الشخصية..)، حيث يبدو الملفوظ دالاً على الذات المتكلمة ورؤيتها الخاصة للعالم من جهة، ومن جهة ثانية فهو ملفوظ يعبر عن حوار مع فئات اجتماعية، وهذا ما نلمحه في قولها (إن وظيفة تلفظ المؤلف - الممثل تتمثل في إصااق خطاباً بقراءاته، ومحفل كلامه بمحفل كلام الآخرين) (٤١). وإذا كان الأمر كذلك، فإن اجتماعية التناس تبدو بارزة عندما يتم إنتاج دلالة النص الأدبي بناء على محفل التلفظ، الذي يكتسي قيمته من انفتاحه على الجماعة أي كلام الآخرين. وهذا ما يجعل فكرة انغلاق النص مردودة ومرفوضة، لأن التناس يخلق مجالاً حوارياً وإنتاجياً مستمراً ودائماً.

- خلاصة:

إن ما يمكن تسجيله في هذا السياق، هو أن التناس لا يزال يشير إشكالات وصعوبات أثناء الخوض فيه، بحكم تعدد المصطلحات و النمذجات و الصناعات التي اقترحت لمقاربتة. وفي سياق

صيغة اجتماعية لفظية، تظهر في شكل علاقات "خارج نصية" (Extra-textual) و "داخل نصية" (Intra-textual)؛ لأن (كل عنصر في النص قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التي ينتمي هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها، ولهذا العنصر دور ومكان محدد في خريطة العلاقات داخل النص نفسه) (٢٧).

إذا، فقضية علاقة التناس بالمستويين الداخلي والخارجي، تتخذ بعداً سوسيونصياً؛ لأن التناس يتحدد من خلال البحث في لغة النص من جهة، وفي الأنساق غير النصية من جهة ثانية. ووفقاً لهذا، تقدم "كريستيفا" تصورهما لاجتماعية التناس بناء على الطبيعة الحركية للنص الأدبي، إذ النص عندها (ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة هنا داخل اللسان والعائلة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني) (٢٨). إن هذا القول المليء بصيغ التوجيه والتحذير والشرح والتفسير، ينطوي على تصور شمولي تجاه عملية التحليل التناسي المنفتح على اجتماعية وتاريخية النصوص، وعلى إنتاج الدلالة التي تفرضها بنية النص الحاضرة.

و بالإضافة إلى السياق وثنائية البنية المزدوجة للتناس: الداخلي والخارجي،

٢- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، علامات في النقد، المجلد ١٤، ج ٥٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ٣٨٠.

٣- خاصة ما ارتبط بمقالاتها في مجلتي "Tel-quel" و "Critique"، وكتايبها "Séméiotiké" (١٩٦٩) و "Le texte (du roman)" (١٩٧٠)، فضلا عن مقدمة كتاب "شعرية دوستوفسكي" لباختين. انظر المرجع السابق.

٤- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص: ٢١.

٥- نفسه، ص: ٦٥.

٦- نفسه، ص: ٧٩.

٧- تزيبتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص: ١٢١.

٨- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مذكور، ص: ٣٨٢.

٩- صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، ألف عيون المقالات، ج ٢، ١٩٨٦، ص: ٨١.

١٠- نفسه، ص: ٩٣.

Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, ١٩٩٤.

p: ٢٥٥- ١١

O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, ١٩٧٢ p: ٤٤٣.

٢

١٣- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص.. المصطلح والقيمة، علامات في النقد، المجلد ٥١، ج ١٣، مارس ٢٠٠٤، ص: ٢٧٣.

١٤- د. حميد لعمداني، القراءة وتوليد الدلالة،

الحديث عن التناص كظاهرة اجتماعية، وجب التأكيد على أن التناص يكرس بعد الصراع - بفعل التداخل بين النصوص - ، كأحد الآليات التناصية التي تؤكد امتصاص النصوص لبعضها. فضلا عن ذلك، فاجتماعية التناص لا تسقط البعد الفني والجمالي عن العمل الأدبي، الذي يتجاوز "تداخل الخطابات" إلى خلق "فسيفساء من الخطابات". كما أن التناص يمكن من توجيه الاهتمام إلى كيفية قراءة النص الأدبي (النص الروائي مثلا) في بعده الآني، دونما إغفال للسياق التاريخي والاجتماعي، مع الإجابة عن كيفية انبناء النص، مما يجعل من التناص مبحثا معاصرا، ولهذا يذهب "د. حميد لعمداني" حيث يقول (يهدف مدلول التناص إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النص الأدبي الماضي إلى الحاضر والمستقبل، كما يستبدل السؤال السابق بسؤال آخر مزدوج هو: كيف يبنى النص؟ وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا المعنى يصبح التناص مبحثا آنيا) (٤٢).

-الهوامش:

١- إذا كان التناص يعتمد المنهج الوظيفي، وناقده يبحث عن القيمة الجمالية/البعد الجمالي ويكون محكوما بقصدية مزدوجة واعية ولاواعية، فإن السرقة مثلا تعتمد المنهج التاريخي، وناقدها يتوخى الاستنكار والتقريع، وتكون محكومة بقصدية واعية. انظر: عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص قراءة في إشكاليته النقدية، فكر ونقد، ج ٢٨، ٢٠٠٠، ص: ٩٨.

- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٢٤.
- ١٥- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناسق.. المصطلح والقيمة، مذكور، ص: ٢٧٥.
- ١٦- رولان بارت، لذة النص ترجمة: فؤاد صفا - الحسين سحبان، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٢، ص: ٤٠.
- ١٧- نفسه، ص: ٤٠.
- ١٨- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد- ترجمة وتقديم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩، ص: ١٠٧.
- ١٩- د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٣.
- ٢٠- نفسه، ص: ٤٣.
- ٢١- يتعلق الأمر بالأشكال التالية: التناسق - المصاحبة النصية - النصية الواصفة - الملابس النصية - النصية الجامعة، انظر المرجع السابق، ص: ٤٤.
- ٢٢- د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٤.
- ٢٣- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد- ترجمة وتقديم، مذكور، ص: ٩٨.
- ٢٤- الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناسق في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٦٧.
- ٢٥- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص: ٢١٥.
- ٢٦- صبري حافظ، التناسق وإشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨١.
- ٢٧- التناسق وإشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.
- ٢٨- د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، علامات، ٨، ١٩٩٧، ص:
- ٦٦- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص: ٦٢.
- ٣٠- نفسه، ص: ٦٢.
- ٣١- د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مذكور، ص: ٦٨.
- ٣٢- التناسق وإشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٩٢.
- ٣٣- نفسه، ص: ٩٣.
- ٣٤- الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناسق في الرواية العربية، مذكور، ص: ٥٧.
- ٣٥- جوليا كريستيفا، علم النص، مذكور، ص: ٩-١٠.
- ٣٦- نفسه، ص: ٩.
- ٣٧- التناسق وإشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.
- ٣٨- علم النص، مذكور، ص: ١٤.
- ٣٩- الكتابة والتناسق في الرواية العربية، ص: ٦٨.
- ٤٠- التناسق وإشارات العمل الأدبي، ص: ٩١.
- ٤١- علم النص، مذكور، ص: ٣٠.
- ٤٢- د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٢٨.

الكتابة لمسرح الطفل

تجنب لغة الوعظ والاهتمام بالناحية الفنية

بقلم: د. نرمين يوسف الحوطني
(الكويت)

بدأ الاهتمام بمسرح الطفل، منذ نهاية القرن الثامن عشر فصار يكتب لهم الكتاب خصوصاً خاصة، وتخصص لهم قاعات عرض خاصة، تعمل فيها بصفة دائمة أو متقطعة فرق خاصة.

ومنذ تلك الفترة، والاهتمام يتزايد في كل أنحاء العالم بالمسرح الذي يقدم للأطفال.

وسنحاول في الصفحات التالية، أن نركز على الأهداف والخصائص التي تميز بها فن الكتابة لمسرح الأطفال، بغير أن نخوض في العناصر المشتركة بين فن الكتابة للمسرح بوجه عام، وبين فن الكتابة لمسرح الطفل، فمن يكتب لمسرح الأطفال، لابد أن يكون على دراية واسعة، وفهم عميق، وتنوع وحب لفن المسرح بوجه عام، فكل الذين يعملون في مختلف مجالات ثقافة الطفل لابد أن تتوافر لديهم المعرفة العميقة الشاملة المتنوعة لنوع الوسيلة التي يتعاملون بها مع الأطفال، ولا تعذر أن يقدموا للأطفال شيئاً له قيمة باقية.

أهداف مسرح الطفل

تتنوع وتتعدد الأهداف التي يمكن أن يحققها مسرح الأطفال، بقدر تنوع وتعدد أهدافنا التي نرمي إلى تحقيقها ونحن نربي أطفالنا.

ونتناول فيما يلي بعضاً من أبرز الأهداف التي يمكن أن يحققها الكاتب من خلال مسرحياته التي يقدمها للأطفال:

١. عندما نتناول الدراما مواقف مباشرة في حياتنا اليومية، فإنها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف، وتبرز قيم التصرفات والأعمال، وبذلك تعمق القدرة على الفهم، وتزيد من الإحساس، فتعاون الطفل على أن يتزن عاطفياً، وعلى أن يتقبل التعليم بسهولة، وأن يتعامل مع مجتمعه بنجاح.

يمكن عز طريق المسرح أن
نؤكد ما هو مطلوب من قيم
دينية وخلقية واجتماعية
وسلوكية وأن ننمي الشعور
بالمسؤولية وكذلك حتى
نساعد الطفل على التمييز
السليم بين الخطأ والصواب.

٤. يقدم المسرح للأطفال وجهات نظر
جديدة في الأشياء والأشخاص والمواقف،
وهذا يحملهم على أن يفكروا بمرونة
وحرية، أن يفكروا لأنفسهم، وأن يختاروا
لأنفسهم، وأن يحسوا بالمسؤولية عن
تفكيرهم واختيارهم، وهذه هي الوسيلة
لكي يصبح كل طفل عاملاً فعالاً من
عوامل التقدم الحضاري.

٥. يشبع المسرح رغبة الأطفال في المعرفة
والبحث، بما يقدمه إليهم من خبرات
متنوعة، ومعلومات وأساليب سلوك، كما
أنه يساعدك على حمل الأطفال على
إلقاء الأسئلة والبحث عن المعلومات،
وهو ما يؤدي بهم إلى إدراكهم لسر العالم
الذي يحيط بهم.

٦. يثير المسرح حيوية الأطفال العقلية،
عن طريق إثارة الخيال. فالخيال ضرورة
من ضرورات الإبداع، وكل الأعمال
الكبرى في التاريخ، وكل النظريات التي
غيرت مسار العالم، كانت نتيجة للخيال
الواسع. والطفل الذي نثير خياله، هو
طفل تمكن إثارة اهتمامه بكل ما هو
صائب وبناء ومفيد. لكن إذا كان الخيال
هو أحد العناصر الهامة في العمل
المسرحي الخلاق، فيجب ألا ننسى أن
مضمون العمل يجب أن يأتي في المرتبة
الأولى من الأهمية، إننا لا نثير الخيال
كهدف في حد ذاته، بل كوسيلة لإثارة
طاقات الأطفال الخلاقة.

٧. يمكن عن طريق المسرح، أن نؤكد ما هو
مطلوب من قيم دينية وخلقية واجتماعية
وسلوكية. وأن ننمي الشعور بالمسؤولية.

٢. كما أن الطفل المشاهد، عندما يتمثل
بأحد أشخاص المسرحية التي يشاهدها،
فإن هذا يساعده على التخلص من
الانشغال بنفسه، وبذلك تتحرر شخصيته
من الكبت والضعف، ومن التمرکز حول
الذات.

٣. إن المسرحيات الجيدة تثير عواطف
كثيرة لدى الأطفال، كالإعجاب والخوف
والشفقة، فإذا أثرت هذه العواطف
بأسلوب سليم، فإنها تنمي في الطفل
الأنحاسيس الطيبة والإدراك السليم،
أما إذا أثرت عواطف الأطفال بطريقة
رخيصة، أو بصورة مبتذلة، فإن هذا
يسبب ضرراً بالغاً ومبمراً (كأن نجعل
من سلوك الأطفال الطبيعي مصدراً
للسخرية أو التحقير). لكن لا يكفي أن
يتعرض الطفل للتأثير المباشر السريع أو
لمجرد رد الفعل العاطفي المؤقت، بل يجب
أن يؤدي هذا التأثير العاطفي إلى دعوة
الطفل إلى التفكير، وإلى المقارنة، وإلى
إلقاء الأسئلة واتخاذ المواقف.

يجب الاقتصاد في مسرحيات
الأطفال على عدد قليل من
الشخصيات، وأن تكون كل
منها متميزة عن الشخصيات
الأخرى بخصائص بارزة.

المرحة، وتحببهم في العمل المعروض.

٨. كذلك يمكن أن يكون مسرح الطفل وسيلة لإثارة اهتمام الأطفال بالعلوم، ولتقديم مختلف المواد المدرسية والتعليمية في أسلوب شائق، يتقبله الطفل بسهولة، ولا ينساه بسهولة، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية الكبرى، والمواقف المهمة في حياة العلماء والمخترعين والأبطال القوميين.

٩. وعن طريق المسرح يمكن أن نقدم للطفل أغنى مادة في الأدب والموسيقى وفنون الحركة والتشكيل. إن النص المسرحي الجيد، والذي يمكن إعداده من أفضل الأعمال الأدبية، واشترك الرقص والبالية والموسيقى والديكور في تقديم العمل المسرحي للأطفال، هي من أهم وسائل صقل تذوق الأطفال للفنون.

١٠. كما أن مسرح الأطفال هو المدخل الطبيعي لكي يتذوق الأطفال، عندما يبلغون مبلغ الكبار، مختلف الفنون المسرحية، سواء اعتمدت على الكلمة أو الحركة أو الموسيقى.

وذلك حتى تساعد الطفل على التمييز السليم بين الخطأ والصواب، وعلى اتباع السلوك الذي يتوافق مع قيم المجتمع الذي يعيش فيه، مع إعطائه القدرة على أن يتحكم في أفكاره وأفعاله، وأن نعلم في روحه الإحساس الديني، ونربي ضميره على سرعة الاستجابة لما هو خير وصواب. إن علينا أن نقدم المسرحيات التي يدور موضوعها، بوجه عام، حول ما نريد أن نعلمه في أطفالنا من قيم واتجاهات، بشرط أن يجيء هذا في ثيايا مسرحية. ولا يجيء بطريق مباشر. إن على الكاتب المسرحي للأطفال أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد. بل يجب أن يهتم كثيراً بالجانب الفني، الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، بحيث يدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح، إن كثيراً من مؤلفي مسرحيات الأطفال، يكتبون نصوباً هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار. وهم بهذا يفشلون، سواء في تقديم المسرح أو في تقديم النصائح والمعلومات. ذلك أنه لا بد من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة: من حبكة مسرحية، ورسم واضح للشخصيات وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق، وحوار ينبع من الشخصيات ويجسم الصراع ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى ذروته، وروح فكاهية تنسجم مع طبيعة الأطفال

إن الحكاية المحبوكة البسيطة الواضحة الشائقة، هي السبب الرئيسي، في إقبال الأطفال على عرض مسرحي بظاته إن الأطفال يسألون دائماً : "وماذا بعد؟"

خصائص مسرحيات الأطفال :

إن جوهر فن المسرح لا يختلف من عمل مسرحي إلى آخر، سواء كانت المسرحيات مقدمة للكبار أو للصغار .

إن القاعدة النقدية العامة التي تصدق على كل عمل مسرحي جيد وناجح، هي نفس القاعدة، لا تتغير مهما تغير الزمان أو المكان أو الأسلوب، هي قاعدة تتلخص في أن : "العمل المسرحي الناجح، هو الذي يشد انتباه المتفرج طوال تواجده لمتابعة العرض المسرحي، ثم يظل عالقا بذهنه وعقله وخياله بعد مغادرته المكان المخصص للعرض".

ولكن بسبب الخصائص النفسية لمرحلة الطفولة، وبمراعاة مراحل النمو المختلفة، والقدرات التي في طور الاكتمال بالنسبة للأطفال، فإن هناك بعض الخصائص التي يجب مراعاتها عند كتابة مسرحيات الأطفال :

أولاً : أن تكون المسرحية مناسبة لسن الأطفال :

فليست كل الموضوعات مناسبة لكافة الأعمار :

١. فقبل سن الخامسة، لا يحتاج صغار

الأطفال إلى مسرح، إذ أن في لعبهم الإيهامي أو التخيلي ما يكفيهم. ومن الصعب أن يشد المسرح انتباه الأطفال في هذه السن، وإن كان من الممكن أن تثير اهتمامهم العروض التي تعتمد على الحركة وحدها، مثل عروض الرقص، إذا كانت قصيرة لا تزيد مدتها على ٢٠ أو ٢٥ دقيقة.

٢. ومن سن الخامسة إلى الثامنة، وهي سن الخيال، يجد الأطفال القصص الخرافية، والقصص التي تدور حول الحيوانات، مادة خلاقة. فالمرأة السحرية، والأقزام السبعة، ومصباح علاء الدين، والنائب وذات الرداء الأحمر، كل هذه مادة تأسر الأطفال في هذه السن.

٣. ومن سن الثامنة إلى الثانية عشرة : وهي مرحلة البحث عن البطولة، يزداد اهتمام الأولاد بالمسرحيات التي تتضمن عنصر الغموض والبطولة. فيثير حماسهم الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة أو يواجهون الأخطار أو يتجنبونها في أحرج اللحظات، ويسعدون بانتصار البطل بينما ينزل العقاب بالشرير. هذا، بينما تفضل البنات في هذه السن المسرحيات التي تدور حول العواطف الأسرية والفنية، والتي تدور حول بطلة تحقق ما يحققه الأبطال، وتستطيع التغلب على العقبات. مع الاكتفاء بقليل من المواقف المثيرة.

٤. وفي السن بعد الثانية عشرة إلى السادسة عشرة، وهي سن الرومانسية يفضل الأطفال أن تمتزج المؤامرة بالعواطف. ويزيد التأكيد على القيم

لغة هذا المسرح يجب أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليومية، القائمة على ألفاظ، وتراكيب مألوقة في قواميس الأطفال، مع تطعيمها، كلما أمكن ذلك، بألفاظ وأساليب من الفصحى المبسطة.

تدور حول حكايات معقدة، أو التي تضم شخصيات كثيرة العدد، أو بها عقدة ثانوية إلى جانب العقدة الرئيسية، أو التي تنقل مشاهدتها في الزمان أو المكان مثل العودة إلى الماضي، ذلك لأن مثل هذه المسرحيات تصيب الأطفال بالحيرة والارتباك أثناء تتبعهم للأحداث.

الشخصيات

يجب الاقتصاد في مسرحيات الأطفال على عدد قليل من الشخصيات، وأن تكون كل منها متميزة عن الشخصيات الأخرى بخصائص بارزة، يكشف مظهرها عن مخبرها حتى لا يخلط الأطفال المشاهدون بينها، وأن تكون خطوطها من الوضوح بحيث يسهل على الأطفال إدراك حقيقتها.

ويحسن التركيز في مسرحيات الأطفال على شخصية أساسية واحدة، تسيطر على المسرحية، حتى يسهل على الأطفال متابعتها واستيعاب موضوعها.

وعندما قامت الفرق المسرحية الإنجليزية

المثالية. وتتجج مع جمهور هذه السن المسرحيات التي تدور حول النجاح في المشروعات والوصول إلى القيادة والزعامة.

٥. ورغم هذا التقسيم لنوعيات المسرحيات حتى تتفق مع مراحل العمر المختلفة، فقد لوحظ أنه من الصعب، بالنسبة لمسرح أطفال ناشئ أن يقدم نوعيات مختلفة من المسرحيات التي تناسب أعماراً متباينة. لذلك تلجأ مسارح الأطفال الناشئة إلى تقديم المسرحيات التي تناسب مختلف الأعمار، وهي مسرحيات تعتمد عادة على موضوعات قصص الأطفال المشهورة، ذات الجاذبية العامة لكل الأعمار مثل قصة سندريلا.

ثانياً : أن تكون المسرحية مناسبة الطول.

فكلما صغرت سن الطفل، كان الملل، أسرع في التسلسل إلى نفسه، وقلت قدرته على التركيز في أمر واحد فترة طويلة.

وقد لوحظ بالتجربة، أن الطول المناسب لمسرحيات الأطفال يتراوح ما بين ٤٥ دقيقة و ٧٥ دقيقة، تبعاً لتقدم عمر الأطفال.

ويمكن تقديم مسرحيات الأطفال دون توقف بين المشاهد أو الفصول، ومن الممكن أن يكون هناك توقف لمرة واحدة، ولفترة قصيرة جداً أثناء العرض المسرحي وذلك حتى لا يفقد الأطفال قدرتهم على متابعة الموضوع المعروض.

ثالثاً : يجب تجنب المسرحيات التي

وزمان وقوعها. فإن هذا أمر أكثر أهمية بالنسبة لجمهور المشاهدين من الأطفال. فيجب ألا أن نترك الأطفال المشاهدين يتساءلون، ولو للحظة واحدة، عن حقيقة إحدى الشخصيات، أو عن مكان وزمان وقوع أي حدث من أحداث المسرحية، وإلا فإن مثل هذا التساؤل قد يتسبب في ارتباك الأطفال ويصرفهم عن متابعة العرض المسرحي.

ب. تجنب وجود عقدة ثانوية أو أحداث جانبية :

كذلك يجب ألا تتضمن مسرحيات الأطفال عقدة ثانوية بجوار العقدة الرئيسية. وإلا اختل الأمر على الأطفال، وفقدوا القدرة على التركيز بين العقدتين، كذلك يجب ألا يهضي مؤلف مسرحيات الأطفال مع أي حدث ثانوي، حتى إذا كان مسلياً أو مبهرًا، وذلك لكيلا يفقد المشاهدون تتبعهم لسير الحدث الرئيسي. فإذا كان هناك مشهد من مسرحية يتم في السيرك مثلاً، كما هو الحال في مسرحية "بينكيو" فيجب ألا نشغل عن موضوع المسرحية بتقديم عرض طويل للسيرك، مهما كان الإغراء للقيام بذلك. وإلا نسي الأطفال موضوع المسرحية.

كذلك إذا تضمنت أحداث المسرحية حفلاً، مثل الحفل الذي ذهبت إليه سندريلا تلبية لدعوة الأمير. فجب ألا تشغلنا مشاهد الحفل، وما به من عروض استعراضية عن موضوع المسرحية الرئيسي.

بتقديم مسرحيات شكسبير للأطفال، كانت الخطوة الأولى في إعدادها هي الاستغناء عن شخصيات عديدة، والاكتفاء بالشخصيات الرئيسية.

بل إن الشخصية في مسرح الأطفال، إذا كانت على جانب كبير من التميز والتفرد، فإنه يمكن أن تعوض كثيراً من الضعف في العقدة أوفى الحكاية التي تدور حولها المسرحية. وفي هذا يقول "وينفريد وارد" في كتابه : "مسرح الأطفال" أن مسرحية مثل المسرحية المأخوذة عن قصة "ساحر أوز" لا تعجب عقدتها الركيكة الأطفال، ولكن أعجبتهم المسرحية بسبب شخوصها الغريبة المتميزة.

والأطفال لا يميزون كثيراً بين المسرحيات التي تشتمل شخوصها على أطفال، وبين المسرحيات التي تخلو من الأطفال. فقد نجحت مسرحيات "سندريلا" نجاحاً ساحقاً عندما قدمناها على مسرح الطفل التابع لمركز ثقافة الطفل بجاردن سيتي بالقاهرة، رغم أنه ليس بين شخوصها أطفال. لقد ظلنا نقدمها مساء كل خميس وصباح كل جمعة، أسبوعياً، لمدة تقترب من العامين. وقد لوحظت نفس الظاهرة في إنجلترا وأمريكا عند تقديم مسرحيات "روبين هود"، و"ملابس الامبراطور الجديد"، وهما مسرحيتان لا توجد بين شخصياتهما شخصية طفل.

وإذا كان من المهم في مسرحيات الكبار أن يتعرف المتفرج منذ بداية العرض على أبطال المسرحية، وعلى مكان

ج. التتابع الزمني والمكاني.

كذلك يجب أن تراعي مسرحيات الأطفال التتابع الطبيعي للأحداث، فتتجنب أسلوب العودة إلى الماضي، ولا تلجأ إلى التثقل السريع في الزمان أو المكان، وذلك مراعاة لقدرة الأطفال على الاستيعاب، ذلك أن الطفل إذا فاته شيء في المسرحية، فسيغتر على استنتاج ما فاته، ويصعب عليه بالتالي العودة إلى متابعة العرض المسرحي.

ثالثاً : الاهتمام بالحكاية.

إن الحكاية المحبوبة البسيطة الواضحة الشائقة، هي السبب الرئيسي، في إقبال الأطفال على عرض مسرحي بذاته. إن الأطفال يسألون دائماً : ”وماذا بعد ؟“ ومادامت هناك إجابة مستمرة مقنعة بالنسبة لسن وخبرة وخيال الأطفال، فيستمر اهتمامهم في متابعة المسرحية. لقد نشأ المسرح منذ آلاف السنين، وبقي حتى الآن، لأنه يرتبط بميل طبيعي لدى الإنسانية جمعاء، ألا وهو الشغف بالحكايات. وإذا كانت مسرحيات كثيرة للكبار قد أخذت تبعد عن الاعتماد على الحكاية، فإن مؤلف مسرحيات الأطفال يجب أن يلتزم تماماً بأن يستفيد من ظاهرة حب الأطفال للحكايات، مهما كان الموضوع الذي تدور حوله مسرحيته. إن خير وسيلة لكي نقدم للأطفال مختلف الموضوعات حتى المواد العلمية والجغرافية والتاريخية، هي أن نسوقها إليهم في قالب قصص، وهو ما يجب ألا ينساه أبداً كاتب مسرحيات الأطفال.

رابعاً : البداية الشائقة والخاتمة العادلة.

يحب الأطفال الدخول في موضوع المسرحية على الفور. إن ”برتراند راسل“ يقول أن نوع البهجة الذي يشعر به الأطفال على نحو تلقائي، أصبح مستحيلاً بالنسبة للبالغين، الذين يفكرون دائماً في ”الشيء التالي“، وقد فقدوا القدرة على أن يركزوا أنفسهم مع اللحظة الراهنة. ويقول إن هذا سبب من أهم أسباب فساد الفن في وقتنا الحالي، ذلك أن الفن إنما يحيا في القلب والشعور بغير انتظار لشيء تال.

والطفل منهمك دائماً في اللحظة الراهنة، وهو يدخل المسرح وكله شوق لمتعة والإثارة، فيصبح على غير استعداد للانتظار عند رفع الستار حتى تبدأ الأحداث الحقيقية للمسرحية، بل هو يريد منذ اللحظة الأولى أن يعيش مع أحداث مسرحية شائقة ممتعة بغير أن نطلب منه أن يرى ويسمع أشياء انتظاراً لشيء تال، سيجيء فيما بعد ، لهذا يجب أن تكون أحداث المسرحية شائقة ممتعة منذ البداية.

وإذا كنا، في مسرحيات الكبار. نخصص الجانب الأول من العرض المسرحي لكي نقدم للنظرة المعلومات الأساسية عن الشخصيات، والمكان، وما وقع من أحداث قبل بدء المسرحية، فإن الطفل إذا لم يستوعب موضوع المسرحية منذ اللحظات الأولى بعد رفع الستار، فسرعان ما يتسرب إليه الملل، ولن يجدي

أن نطلب منه الانتظار حتى يتعرف على الشخصيات أو المكان أو الزمان.

ب. الخاتمة العادلة :

وكما يجب الأطفال الدخول في موضوع المسرحية فوراً، ومنذ لحظات العرض الأولى، فإنهم لن يهتموا بالبقاء في المسرح بعد وصول الأحداث إلى ذروتها، وحل العقدة.

فعندما كنا نعرض مسرحية سندريلا، كان الأطفال يتابعون العرض بشغف شديد، إلى أن يتعرف الأمير على سندريلا بعد أن يلائم الحذاء قدميها. ويعد هذه اللحظة من لحظات العرض المسرحي، كان يصعب دائماً السيطرة على جمهور الأطفال، رغم تضمن العرض أغنية ورقصة إيقاعية بعد ذلك الموقف، وهي ظاهرة تؤكد أنه لا محل في مسرحيات الأطفال لأية مناقشة أو تعليق أو استطراد بعد حل العقدة، ووصول الأحداث إلى ذروتها.

ويجب أن تكون الخاتمة واضحة ومحددة وشاملة بالنسبة لأحداث المسرحية وكافة شخصياتها، وذلك حتى لا نترك الأطفال في حيرة عند نهاية المسرحية بشأن مصير أية شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها.

كذلك يجب أن تنتهي المسرحية بنهاية عادلة، فلدى الأطفال إحساس قوي بالعدالة، وهم يرتاحون إلى المسرحية التي يتم فيها توزيع الثواب والعقاب على من يستحقون أيهما.

وقد يثور التساؤل عما إذا كان في مثل

هذه النهايات العادلة تجاهل لما يقع كثيراً في الحياة من ظلم، لكن يجب أن نذكر في هذا الصدد أن الطفل في حاجة إلى أن تزداد ثقته بالعالم المحيط به، حتى لا يصاب بالإحباط نتيجة ما يحفل به المجتمع من ظلم.

خامساً : روح الفكاهة.

ومن المهم أن يحتفظ المؤلف المسرحي بروح الفكاهة وهو يقدم موضوعه وشخصياته للأطفال، فهذا سبب من أهم أسباب إقبال الأطفال على العرض المسرحي.

إن الأطفال يقفون موقفًا مرحاً من الحياة، إنهم يواجهون الحياة بسعادة وإيجابية، وبقدر إقبالهم على الجانب المرح مما يعرض أمامهم، بقدر انصرافهم عن المواقف العنيفة أو المؤلمة أو القاسية.

ولذلك لا بد أن يحتوى العرض المسرحي الناجح للأطفال على قدر كاف من المرح أو الفكاهة، أو على الأقل من المواقف الطريفة.

بل إنه، حتى عند تقديم الشخصيات السيئة أو الشريرة، يجب أن نقدمها على نحو يجعلنا نسخر منها، بل أن نقدمها بأسلوب يحملنا على كرهها، وهو ما فعلناه عندما قدمنا شخصيات زوجة الأب وابتيتها في مسرحية سندريلا.

إن الكره يتضمن نوعاً من الرهبة والخشية، بينما السخرية تشعرنا بالتفوق، مما يؤكد لدى الطفل أن موقف الشر يزرى بالإنسان ولا يسبغ عليه

للمسرح المدرسي : فإن المسرح يعتبر عنصراً من عملية التدريس ذاتها، لذلك فإن اللغة التي تستخدم فيه يجب أن تكون اللغة النصحي البسيطة القريبة من لغة الطفل.

أما بالنسبة لمسرح الأطفال الذي يقدمه الكبار المحترفون، فإننا في مسرح الطفل العام، لا نستقبل أطفالاً معينين لهم مستوى ثقافي معين كما هو الحال في المسرح المدرسي، إنما نقدم مسرحاً لكل طفل مصري، في المدينة وفي القرية، لأبناء المثقفين وأبناء الفلاحين، لمن يقرعون ويكتبون، وللاُميين الذين لا يقرعون ولا يكتبون.

ومن أجل هذا كله، فإن لغة هذا المسرح يجب أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليومية، القائمة على ألفاظ، وتراكيب مألوقة في قواميس الأطفال، مع تظليلها كلما أمكن ذلك، بألفاظ وأساليب من القصص البسيطة التي يتيسر على الطفل فهمها دون مشقة.

ج. الحوار :

والحوار هو الذي يحمل كل شيء في المسرح، هو كيان المسرحية المادي، وإذا كان كثيرون من الراشدين يعجبون بحوار شكسبير الشعاعي الطويل، أو بالحوار الحافل بالتشبيهات، أو بالعبارات الغريبة ذات التلميحات اللاذعة، فإن الصغار ينبغي أن ينالوا قسطاً وافراً من التعليم والخبرة اللغوية حتى يتذوقوا ويفهموا هذا اللون من الحوار.

إن مسرحيات الأطفال يجب أن تقدم

صفة البطولة، بالإضافة إلى ما تتيحه السخرية من إمكانيات فكاهية مرغوبة ومطلوبة.

لكن يجب الحرص على ألا ينقلب عنصر المرح هذا إلى جعل العمل الفني مجرد مجموعة من النكات، وإلا انصرف الأطفال عن موضوع العرض المسرحي، إلى انتظار ما يثير ضحكهم.

سادساً : الحوار واللغة ومراعاة مستوى الأطفال اللغوي.

أ. مراحل السن.

لكل مرحلة من مراحل نمو الأطفال محصول لغوي يستخدمونه في التعبير عن أنفسهم، ولابد لمؤلف مسرحيات الأطفال أن يكون صاحب خبرة بالقاموس اللغوي الذي يفهمه جمهور الأطفال الذين سيحضرون عروض مسرحيته، وأن يكون عارفاً بالألفاظ المتداولة بينهم، وبمدلولاتها كما يفهمونها هم، وأن يستخدم، كلما أمكن، الكلمات ذات المضمون المادي الملموس أكثر من الكلمات ذات المعنى المعنوي، فيختار من الألفاظ ما يثير المعاني المتعلقة بالبصر والسمع والحركة واللمس والذوق والشم، فكل حواس الأطفال تشارك في التعرف على العالم المحيط بهم، قبل أن تبلغ قدرتهم اللغوية أكمل نضجها.

ب. اللغة في مسرح الطفل.

وقد ثار جدل طويل حول اللغة التي نستخدمها في مسرح الطفل، وهل تكون فصحي أو عامية.

وهناك شبه اتفاق على أنه بالنسبة

تقدم للسن الصغيرة، أما بالنسبة للسن الكبيرة، خاصة بعد سن ١١ أو ١٢ سنة، فإن الإشراف في تقديم هذه العناصر قد يؤدي إلى ارتباك الإيقاع المسرحي لدى الأطفال المشاهدين.

ثامناً : مشاركة الأطفال المشاهدين في العمل المسرحي.

إن دور المتفرج في المسرح، وخاصة في مسرح الطفل، ليس دوراً سلبياً، ومن الخطأ الاعتقاد بأن كل دور المتفرج هو الاسترخاء في مقعده، ومتابعة العرض.

إن العرض المسرحي لن يتحول إلى تجربة غنية إلا عندما يصبح المتفرجون جزءاً منه، بمعنى أن تتم عملية تبادل بين المتفرج والمسرح، فالاستمتاع بالمسرح إنما يكون بالتفكير فيما نشاهده، ونمثله.

ولكي تتم عملية المشاركة، يجب ألا يقدم للطفل مسرحيات في استطاعته، أن يتصور نهايتها منذ البداية بل يجب أن ينمو اهتمام الطفل بالمسرحية من مرحلة إلى مرحلة بحيث يستثار خيال الطفل وتنمو مشاركته، إلى أن يصل إلى خاتمة العمل الدرامي.

ومن واجبنا أن نشجع الطفل، وهو جالس في راحة واسترخاء يشاهد المسرحية على أن يشارك في العمل، ولا يوجد عند الطفل أي تعارض بين التعليم والمتعة، وفي استطاعة الطفل أن يحول التعلم إلى متعة، والمتعة إلى تعلم، إن اللعب عمل جدي وهام بالنسبة للطفل، والعمل الجدي يجب أن يصبح متعة للطفل حتى يتقبله.

إن اللعب الحر مهم، ولكن يمكن أن يؤدي

في حوار طبيعي قصير واضح دقيق فعبارات الحوار الموجزة، مع وضوحها، من خصائص المسرحيات التي يستمتع بها المتفرجون الصغار.

سابعاً : الحركة واستخدام عناصر المسرح الشامل.

تأثر الأطفال بالحركة والنموذج المجسد أكثر كثيراً من تأثرهم بمواقف الحوار الجامدة، مهما تضمنت الكلمات من نصائح وتوجيهات.

لذلك فإن مسرحيات الأطفال يجب أن تعرض عليهم الأحداث، بدلاً من أن تصفها لهم بالكلام، حتى تتيح لهم متابعة أكبر قدر من الحركة.

وإذا كانت الملاحظة هامة بالنسبة للأطفال في مختلف الأعمار، فإنها ملاحظة أساسية، تجب مراعاتها بكل دقة بالنسبة لما يقدم لصغار الأطفال قبل سن السابعة.

كما أنه لما كانت طبيعة الطفل تميل إلى الحركة، ولما كان من السهل على الأطفال أن يحفظوا من الكلام ما كان موزوناً أو مسجوعاً، مع ميلهم الدائم إلى سماع الأغاني وترديدها، والقيام بالحركات الإيقاعية مع نغمات الموسيقى وألحانها، فإنه يحسن أن يتيح المؤلف إمكانية استخدام الحركات الإيقاعية والرقص والأغاني والموسيقى، ضمن ما يقدمه من مسرحياته للأطفال.

ولكن يلاحظ، مرة أخرى، أن هذه العناصر أكثر لزوماً في المسرحيات التي

في نفس الوقت إلى عمل بناء.

إن اشتراك الأطفال في الإجابة على بعض الأسئلة التي يلقونها عليهم الممثلون، أو اشتراكهم في النداء على شخصية أو تحذيرها، أو اشتراكهم في أغنية ضمن المسرحية، أو توجيه الممثل الذي يؤدي جزء من العرض بين مقاعد المتفرجين، كل هذا يساعد على جعل الطفل عنصراً إيجابياً فعالاً في العرض المسرحي ويربط الطفل بالمسرح ويزيد ثراء التجربة المسرحية.

بل أن بعض المسارح تضع بعض الواجبات أمام الطفل المتفرج من شأنها أن توجه اهتمام الطفل إلى الأساسيات أثناء العرض، وبذلك يستطيع أن يتعرف على المعنى الكامن وراء تفاصيل العرض الجذابة.

وقد طبق مسرح الأطفال في ألمانيا الديمقراطية هذه الفكرة، عندما قدم مسرحية مستمدة من ألف ليلة وليلة، عنوانها "قدر الزيتون" وكان السؤال الذي وجهه القائمون على مسرح الأطفال للمشاهدين هو: "ما هو رأيكم في الصداقة بن خلف وعبيده؟" وظل الأطفال طوال العرض يحاولون معرفة الإجابة عن طريق مراقبة تعبيرات الوجوه، ولهجة الصوت والموسيقى، وكم كان سرور الأطفال بالغاً عندما اكتشفوا أن البطلين يتسمان لبعضهما ويحتضنان

بعضهما كصديقين، مع أن كل ما يفكر فيه كل منها هو كيف ينزل الضرر بالآخر!!.

- اشتراك الأطفال في عملية الكتابة للمسرح:

وقد حاولت بعض مسارح الأطفال أن تشرك الأطفال في الكتابة نفسها، إن خيال الطفل الحي، ومنطقه في معالجة الأمور، هو أحد منابع الإلهام لكاتب مسرح الأطفال.

وفي إحدى هذه التجارب، جمع المؤلف الأطفال، ووصف لهم موضوع مسرحيته، ثم طلب منهم أن يقيموا بنیان المسرحية، وعندما ظهرت بعض الاختلافات بين ما كان يفكر فيه المؤلف وما قاله الأطفال، قام المؤلف بدراسة الاختلافات ووضعها في اعتباره.

ويمكن أن تتم عملية المشاركة أثناء البروفات، فينظم المسرح عروضاً للتجارب المسرحية يشاهدها الأطفال، وينتشر بعض العاملين في المسرح بين الأطفال، ويدونون ملاحظاتهم حول ردود فعل الأطفال، وفي كثير من الأحيان، كان المؤلفون يغيرون بعض التفاصيل في ضوء مقترحات الأطفال.

هذه المشاركة بين المسرح والأطفال تعطي للعاملين في المسرح إلهاماً، وهي في نفس الوقت توقظ خيال الطفل، وتثير لديه الإحساس الفني.

وليد إخلاصي : هناك محاولة للإجهاز على حريتنا

أجرت الحوار: سها شريف
(سوريا)

لا يمكن تصور الروائي إلا بإضافته على ما سبق . و بشكل عام فإن الإضافة تعني الوصول إلى تحقيق الروائي لشخصيته و أسلوبه . و هكذا لا يجوز أن يحكم على مرحلة روائية سابقة أو لاحقة إلاّ عبر روائي أو أكثر ممن استطاع أن يبني عالمه الروائي بموهبته التي اختزنت التجارب السابقة من محلية و عالمية ، و الذي سيكون عالماً قائماً بذاته و إن اختلفت عن غيره فإنه سيكون علامة في مسيرة الرواية عبر تاريخها .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



وليد إخلاصي

الحداثة خروج إلى الكون
الأوسع أو هو على الأقل تجاوز
للحدود التي رسمت للهوية
أو أن الهوية رسمتها لنفسها .

الأوسع أو هو على الأقل تجاوز للحدود
التي رسمت للهوية أو أن الهوية رسمتها
لنفسها . وإذا وجد من يقول أن تحقيق
الهوية يتناقض مع الحداثة أو يتعارض
معها فإنه قد يصيب مؤقتاً أو نظرياً ، إلا
أنه ينسى أو يهمل ما يهدف إليه النجاح
في تحقيق الهوية من سعي حقيقي أو
خفي للوصول إلى الحداثة . و بمعنى ما
فإن (المحلي) أو (البيئي) يكون بطبيعته
راغباً و تواقاً للوصول إلى (الكوني) أو
(العالمي) ، و تلك هي حقيقة الإبداع في
القصة و غيرها من الأنواع الأدبية . و
كما يمكن الإعتراف بأن (الخاص) يجب
أن يتحول إلى (العام) فإن الهوية المحلية

• هل تعاني القصة العربية من تنازع
الهوية و الحداثة ؟ و هل الحداثة
بدون هوية هي ثقافة مستوردة دخيلة
و عرضية ؟

- لا بد من الاعتراف بأن الهوية هي انتماء
بينما الحداثة فهي اعتناق . ويمكن القول
بأن في الهوية إخلاص يتجلى لبيئتها بكل
الأشكال و يتمسك بتاريخ الشعب أو الأمة
. كما أن في الحداثة خروج إلى الكون



أو العربية لا سبيل لها إلا بتشرب ماء
الحدث .

طائر الثقافة

• التجريب هو رديف الإبداع بطرقه و
أساليبه الجديدة و مسألة التجريب
أخذت عدة اتجاهات في الكتابة الروائية
العربية و لكن بعض التجارب انقلبت
على الروائيين العرب حيث ظهر التقليد
. لجوئك في القصة إلى التجريب و
التعبيرية و الرمزية و عالم الأحلام و
التداخل الزمني هل هو بغية مسامرة
التجديد أم لك أهداف أخرى ؟

- من أسباب التجريب الأهم هو العلم
و بخاصة العلم التجريبي . و لقد لعب
الميكروسكوب دوراً بارزاً في اتجاهي نحو
التجريب ، و ذلك إلى جانب قراءاتي في
العلوم و على رأسها الكيمياء . و إذا كان
يُظن أن العلم بعيد عن الأدب ، فالظن
لا أساس له، لأن الأسس الثقافية لها
هي واحدة ، فالعلم و الأدب يسبحان في
بحيرة الثقافة ، و هما من جانب آخر
فإن طائر الثقافة لا يحلق إلا بأجنحة
أقواها هي العلم و الأدب . و في عصرنا
هذا تماهت ثقافة العلم مع الإبداع كما
حدث في قرون ماضية لذا فقد تملكنتي
منذ بداية التزامي طريق التجريب لأبدأ
السباق مع نفسي و مع محاولة التجاوز
لأساليب سابقة ، إلا أنني لم أعلم بعد إن
كنت قد توصلت إلى الهدف . و هكذا فإن
التجريب لم يكن في خطتي بل إنني رغبت
في أن أحقق شيئاً من النجاح لذاتي

أؤكد على أنني شاهد على
حركة المجتمع أو أنني أطمح
إلى أن أكون ذلك الشاهد .
من أبرز أعلام الكتابة في
الوقت المعاصر . إنتاجه
متنوع ما بين قصة ورواية و
مسرح . جريء في طرحه و
صاقل في معالجته للمواضيع
.. لديه أسلوبه الخاص و
يملك حساً شاعرياً و رؤية
تاريخية مميزة .

الطامحة لإحداث تغيير ما .

تجارب شخصية

• يرى بعض النقاد بأن التأثير الأوروبي
المستورد في قصصك التعبيرية جعلك
أقل قدرة في معالجة المضامين ؟

- لم يسبق لي أن اعترضت على تعليق
أو رأي لناقد أو غيره ، و إن كنت قد
أخلصت لنفسني في قصصي أو في
أعمالي الأخرى . فالمعرفة التي جاءت
من تجاربي الشخصية و مشاهداتي
أو من مصادر الأدب العربي و الإنساني
، هي السبب في أن أخلص لذاتي
و لصديقي .

• هل الرواية العربية تعاني أزمة نص
و أزمة أجناس ؟

- يعود تاريخ الرواية العربية الجديدة
إلى حوالي القرن و نصف القرن . وفي

- قد أدرك ما هو واضح عن التقسيمات الاجتماعية و الفردية ، فهذا برجوازي و ذاك بروليتاري و إلى ما يذهب إليه العارفون و الأميون من صفات . إلا أنني أعلم الكثير عن حقيقة نفسي فأنا من تلك التي تذكر من طبقات اجتماعية و أفكار قديمة أو مستقبلية أو سائدة . و قد أكون أشبه بالعمل الذي يستقبل عناصر و مواد مختلفة من كل لون . و أؤكد على أنني شاهد على حركة المجتمع أو أنني أطمح إلى أن أكون ذلك الشاهد . و أساءل : متى كانت حياتنا بعيدة عن الأزمات من وجودية و اقتصادية و غيرها . و أساءل معك إن كانت الكتابة ستكون قادرة على تغييرنا أو تغيير واقعنا ، وهل هناك أمل من الكتابة أصلاً .



له أكثر من خمسين من المؤلفات المطبوعة إلى جانب المئات من المقالات الصحفية . حصل على جوائز عديدة :

وحيث يمضي نحو أفق جديد من أعماله الإبداعية دخلنا هكاته في حلب وكان لنا هذا الحوار معه :

الخمسين سنة الأخيرة تقدمت الرواية و قطعت أشواطاً و تلمح ذلك في نماذج من الكتاب ، و قد طرق عدد منهم الأبواب العالمية كنجيب محفوظ و الطيب صالح و قلة منهم ... و بطني إن هذا التقدم لا يعني الوصول الكامل أو نهاية الطريق فهو في مضيق قنماً لا يعني أنه لن يلاقي صعوبات أو تعثر ، إلا أن هذا لا يشير إلى توقف قطار الرواية و الأجناس الأخرى في السير وفقاً لحاجات المجتمع و لطفرات التقدم التي تمتلكها مواهب في كل مجال .

ذلك الشاهد

● الغالب على قصصك سمة البرجوازي الذي يشعر بضديته المطلقة وسط مجتمع لا يفهمه و خالي من الرحمة . فهل برأيك أن واقعنا يعيش بأزمة وجودية صرفة ؟ و هل الكتابة قادرة على تغيير واقعنا الحالي ؟ و هل لست بوادر تغيير ؟

جسد الديمقراطية

● قلت مرة: "أننا في خمسينيات القرن الماضي كان همنا الأكبر أن نعيش الشعور الوطني بأبعاده القومية و الوطنوية و عندما فشل المشروع كان البديل جاهزاً و يتجلى في الهم الاجتماعي". فهل برأيكم مآزق استلاب الإنسان الداخلي و الخارجي أفقدنا متعة تحقيق الحلم بحماية حقيقية للإنسان؟

- و أقول من جديد مؤكداً على ماسبق و أقر بأن الهم الاجتماعي الذي مازال مستمراً في التحرر الاقتصادي و الكفاية المفقودة لكثير من أبناء الشعب و الإفراج عن حرية التعبير و نزع الأغلال عن جسد الديمقراطية و روحها . وهكذا تجسد الهم في وضع حل للوضع الاجتماعي ليحل بديلاً من التطلع إلى وحدة قومية . و يبدو أن انتظار الحلول لنا يوفر فرصة لأجيالنا ، و إن كان اليأس الذي بات يرمي بظلاله على حياتنا لن يكون له سوى التمسك بمستقبل يلوح بالأمل و إن كان هذا المستقبل من تصميم الحالمين .

● الإبداع النقدي هو الكشف عن قيمة الإبداع بمختلف جوانبه . و من الملاحظ أن الدراسات النقدية للرواية في منطقة المغرب العربي تعالج قضية الشكل معالجة كاملة . و هناك في بعض الدول مازال النقد تقليدياً . كيف ترى واقع النقد الروائي العربي ؟ و كيف عالجت هذه المشكلة ، قضية الشكل مع المضمون في كتابك النقدي (المتعة الأخيرة) ؟

الجيل الروائي السابق أمثال نجيب محفوظ و حنا ميناء و غيرهم تركوا لنا إرثاً روائياً رائعاً حيث كان هناك تحولات إبداعية على الرواية العربية . هل استطاع الجيل الجديد أن يضيف إضافة نوعية على رواة الجيل السابق ؟ أم ما زالوا يكررون التجارب السابقة و لا يستطيعون أن يمثلوا مشروعاً إبداعياً حقيقياً ؟

- لأعترف أولاً بأن النقد ليس من إختصاصي و إنما كنت ككثير من الكتاب يبدي الآراء التي يحتمل أنها تحمل ملامح نقدية . و كان كتاب ((المتعة الأخيرة)) مجرد رؤية لواقع الأدب و إن كانت أجزاء منه تميل إلى نقد أو استعراض لإتجاهات أدبية أو إشارات إلى ما يهمني أو قد ينال اهتماماً من غيري . و قد جاءت دراسات ذلك الكتاب في سياق الرواية الذاتية و التأملات الفكرية التي كنت آنذاك قد رأيت صوابها . و بشكل عام أسمح لنفسي أن أقول شيئاً مؤداه أن النقد ابن حضارة بينما الإبداع الأدبي من رواية و غيرها فهو ابن فطرة خلاقة بالرغم من بداوتها و فطريتها .

تعصب وجهل

● لرواياتك عناوين تنضد بها و تصور لنا عالمك التواق للتحرر و الإنعتاق و الحرية

قدمتها في إطار معاصرو لكن بمضمون
اغريقي . حتى أن عنوان المسرحية و
استعمال الجوقة اشارة تطلقها باتجاه
اليونان القديمة . فلماذا كانت العودة
للأسطورة الإغريقية ؟ و هل نعتقد نحن
للأساطير العربية ؟

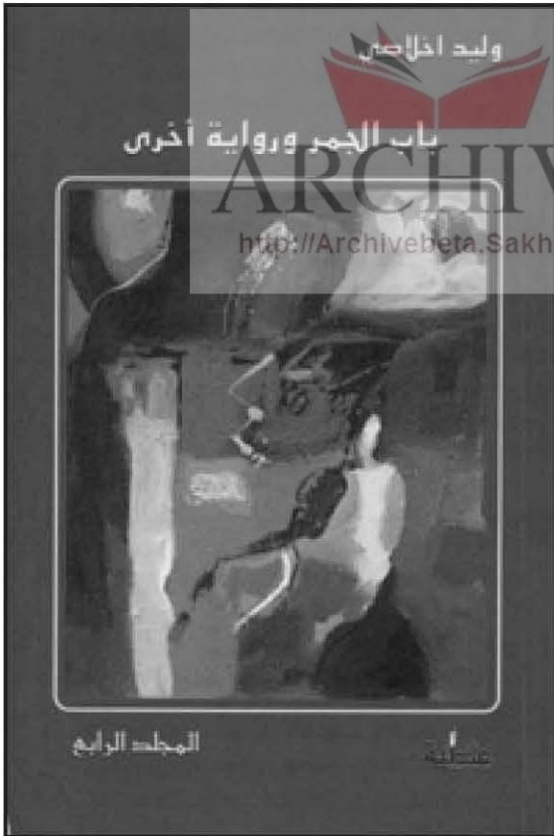
- رائعة (سوفوكليس) هي الأهم إبداعياً
في الأدب الإغريقي و كذلك العالمي .
و كتب كثيرون على منوال (أوديب) و
أعتقد أنني تجرأت خوض تلك التجربة
. و هكذا احتفظت بالروح الأوروبية و
لكنها جاءت في سياق عصرنا الحاضر

. فما سر هذا العالم و هل أنت تعاني من
الحيرة و التعسف كما تعاني شخصيات
قصصك ؟

- لم أكن حائراً إلا في أوقات نادرة
من حياتي . إلا أنني في الكتابة أصبح
قلقاً ، بل إن القلق يمتد أحياناً إلى ما
قبل الكتابة و ما بعدها . و لا أعتقد أن
ضمن المرحلة التاريخية التي نمر فيها ما
يدعو إلى الطمأنينة و الاسترخاء و قبول
الواقع . الدائرة الكبرى التي تحيط بنا
تحاول الإجهاز على حريتنا و اقتصادنا
، و هي التي تقودها قوى التعسف من

اسرائيل و أميركا و غيرها
. كما يحفل داخل الدائرة
بالتعصب و الجهل و ضيق
الأفق و سيطرة الطفيلية
الاجتماعية . إن المجتمع
العربي بات محاصراً في
الداخل و الخارج ، و لا أظن
أن الأدب يبعد عن ذلك .
و قد قُدر علي أن أكون
مستجيباً في بناء شخصي
الأدبية لذلك الحصار ، و ما
إن كنت أحياناً أعمل على
بناء أمل لهم . و مثل هذا
التجاذب بين حياتي الفكرية
و الأدبية و بين واقع هذا
العالم سيصبح من سماء ما
أكتب .

• مسرحيتك (أوديب)



و ذلك بسبب تكوينه البيولوجي و أثر بيئته بكل أشكالها مع ظروف كونية مختلفة - هي العامل الأساسي في تحديد وجوده . و إن راعينا كل تلك الأمور سنقول في نهاية المطاف : هو القدر .

• هل التيارات المسرحية الأوروبية تلائم وضع واقعنا العربي ؟

- (التكنيك) الغربي سيكون مصدراً هاماً ينتفع به مسرحنا العربي و أما (المواضيع) فقد يكون حضورها في مسيرة مسرحنا له قيمة أو أنها لا تعيننا في شيء . و بظني أن مستقبل المسرح العربي لن يكون محصوراً في مسرح أوروبي أو ياباني وغيره . لكنه سيكون كما هو شأن العلوم ، تعريفاً ، مع احتفاظه بخصوصية ثقافة كل مجتمع و ذلك شريطة أن يكون خاضعاً لأسس المسرح .

كما يشاء

• القيمة الجمالية في مسرحياتك كانت متنوعة في موضوعاتها و لكن هل كانت القيمة الجمالية واحدة في كل مراحل الإبداع لديك ؟

- لم تختلف رؤيتي و معها سلوكي الفكري في أي من أعمالي المسرحية أو الروائية أو القصصية . و إن كانت أساليب المتباينة في أية واحدة من الأعمال هي

. فالساحرات عند (سوفوكليس) تحولن عندي إلى محاولة الكومبيوتر في التنبؤ أو قراءة الطالع .

و أما في زواج أوديب من أمه فقد بات علاقة لسفيان بإبنته المجهولة منه . و هكذا تجلت روح العصر الحديث متخطية تاريخياً وضع البنت التي ولدت ابنها في سن يقارب العاشرة و كانت باقترابها من الثلاثين تقترب من رجل في العشرين . و أنا ما حاولت أن أعيد صياغة أوديب القديم من جديد ، لم أستطع إذكاء دور أساطيرنا القديمة و قد عجزت عنها . و لكن اهتمامي بأسطورة الكثير من حياتنا الجديدة لم يبتعد عن رغبتني في الكتابة عنها .

مفاجأة و تناقضات

• أيضاً في مسرحية (أوديب) كان إصرارك بالمسرحية على التمسك بذات النتيجة للإسطورة الإغريقية بأن الإنسان تسييره يد خفية ؟ فما سر هذا التمسك ؟

- لم يكن تمسكاً بل هو الحقيقة بعينها . فهل يمكن إنكار أن الإنسان تسيير أقداره ، و لكن القدر بمفهومه الميتافيزيقي قد أضيف عليه بقوة ما يحدث من ظروف من صنع الإنسان و من حركة المجتمع في تجاذباتها و مفاجأتها و تناقضاتها .

الحقيقة كما يخيل لي أو بإيماني بها ، فالإنسان منذ القديم و حتى يومنا هذا لم يستطع أن يملك حياته أو يتحكم فيها ،

• وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة ٢٠٠٥
من مؤلفاته :

- قصص - بيروت ١٩٦٣ .
- العالم من قبل ومن بعد - مسرحية - دمشق ١٩٦٤ .
- شتاء البحر اليابس - رواية - بيروت ١٩٦٥ .
- دماء في الصباح الأغبر - قصص - بيروت ١٩٦٨ .
- أحضان السيدة الجميلة - رواية - -

التي تحكمت في مسارها ، فالرواية هي نفسها ، أما الأسلوب التجريبي فيمشي بالنص كما يشاء .

• من هم الذين يكتبون مسرحاً جاداً في سورية هذه الأيام ؟

- أستطيع أن أقر بأن المسرح الجاد و غير الجاد إنما هو تأسيس للمرحلة القادمة التي ابتدأت جذورها بأبي الخليل القبانلي مروراً بكتاب العصر الحديث من أمثال مصطفى الحلاج و محمد الماغوط و سعد الله ونوس و ممدوح عدوان و

فرحان بلبل ورياض عصمت و غيرهم . لا ريب أن هؤلاء الكتاب وضعوا أسساً لمسرح سيكون له شأن في المستقبل و إن كانت صورة هذا المسرح اليوم لم تحقق طموحها بعد .

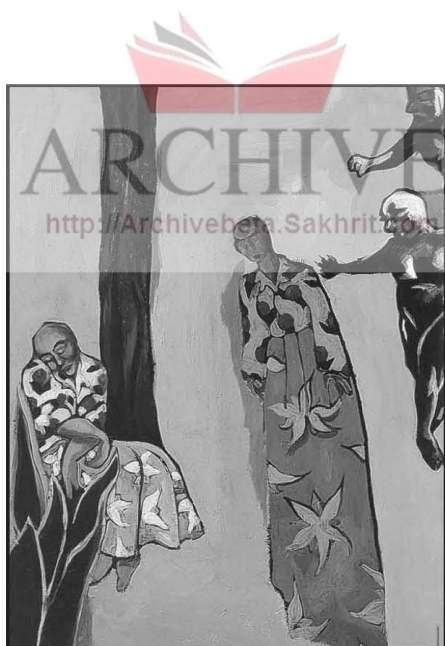
وليد إخلاصي ..

حصل على جوائز عديدة منها :

- الجائزة التقديرية لإتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧
- جائزة دبلوم حلب السنوية ١٩٩٦
- جائزة القصة العربية من القاهرة ١٩٩٤
- جائزة العويس ١٩٩٧



- دمشق ١٩٦٩.
- موت الحليزون- مسرحية - دمشق ١٩٧٦
- زمن الهجرات القصيرة - قصص- دمشق ١٩٧٠.
- - يا..شجر يا.. - قصص- ليبيا- ١٩٨١
- الطين - قصص- بيروت ١٩٧١..
- الدهشة في العيون القاسية- قصص- دمشق ١٩٨٥.
- المتعة الأخيرة - اعترافات شخصية في الأدب- دار طلاس- دمشق.
- التقرير - قصص- عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٧٤.
- ملحمة القتل الصغرى- رواية - لندن ١٩٩٤



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المصردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.

ل	لَفَقَ
لَقَفَ الكُرَّةَ ونحوها: أمسكها بيده بسرعة، ولَقِفَ الكلام: سمعه بسرعة وأذاعه، ومنها اشتقت كلمة "الملقوف" وهو الشخص الذي يستمع على كلام الآخرين ويقاطعهم في حديثهم، ويذيع الكلام الذي يحاولون إخفائه. وهذه الطريقة تسمى "اللقافة". وفي القاموس، لَقَّضَهُ لُقْضًا وَلُقْضَانًا: تناوله بسرعة، والتَلْقِيفُ: بلع الطعام وتخبيط الفرس بيديه. وفي اللسان، لَقَّضْتُ الشَّيْءَ: تناولته إذا رمي إليّ، أو سرعة الأخذ لما يرمى إليّ باليد أو اللسان.	لَقَّضَ
اللِّمَّةُ: المجموعة من الناس، أو الأهل يجتمعون في مكان ما. واللِّمَّةُ غالباً ما تكون في السوق حيث يتواجد الناس ويقضون متفرجين على حدث ما يحصل أو بضاعة تعرض للبيع. وفي الجمهرة اللِّمَّةُ: وهي الجماعة من الناس. وفي القاموس المحيط، لَمَّةٌ: جَمْعُهُ. ودارنا لَمَّةً، أي: تجمع الناس.	لَهَطَ

لَهَوْتُ	<p>يقولون: فلان لَهَوْتُني: بمعنى لم يلبي طلبي بسرعة، أتعبني، ماطلني، تركني مخرجاً أمام من واعدتهم بإنجاز أعمالهم.</p> <p>وفي القاموس، المَلْهَوْتُ: المبالغ فيما أخذ فيه من عمل أو لبس. وفي الحديث: كان خلقه سجية ولم يكن تلهوقاً أي لم يكن تصنفاً وتكلفاً.</p> <p>وقال الأمازي في كتاب الموازنة: إن التلهوق: لطف الإدارة والحلية بالقول وغيره حتى تبلغ الحاجة. ومنه قول أبي تمام:</p> <p>ما معرب يختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق</p>
لُوب	<p>فلان يلوب: أي يذهب ويجيء من مكان إلى آخر، غير مستقر في مكان واحد من فرط ما به من حيرة واضطراب.</p> <p>وفي الجمهرة، واللُوبَةُ واللَّابَةُ والجمع لُوب، ولاب على الماء يلوب لوباً ولوباناً: إذا حام عليه ليشرب، قال المخيل السعدي:</p> <p>يقاسون جيش الهرمزان كأنهم قوارب أحواض الكلاب تلوب</p>
لَوْتُ	<p>اللوْتُ: تطلق على ما يقذفه البحر على ساحله من مخلفات كالأخشاب والعلب الفارغة ونحوها. يقولون في هذه الحالة: هذا الشيء لَوْتُ ولا يثا، ولاثا ولَوْتُ: تسكع. وفلان يَلُوت بالضريح أو السوق: أي يتسكع جيئةً وذهاباً.</p> <p>وفي التاج، اللَوْتُ: البِطْء والاسترخاء في الأمر.</p> <p>وهذه صفة اللَوْتُ والتلوْتُ. فالأول تحركه الأمواج ببطء نحو الشاطئ، والثاني يمشي وسط الأسواق بثقل.</p>
م	
مَاعُون	<p>والجمع موعين، تطلق اللفظة على أدوات الطبخ وبالتحديد على الصحنون و"البوادي" جمع بادية ونحوها.</p> <p>وفي القاموس، المَاعُون: كل ما انتفعت به. وفي كتاب المقتضب:</p> <p>المَاعُون: هو الأنية لكل شيء والجمع موعين.</p>
مَتَحَ	<p>مَتَحَ: ضربه بالعصا أو الصوط.</p> <p>وفي القاموس والتاج، مَتَحَ: ضربه. وَمَتَحْتَهُ وَمَشَقَّتَهُ وَمَشَنَّتَهُ بمعنى واحد.</p>

مَجَل	<p>المَجَلَّة: لفظة مستعملة في جميع البلاد العربية ومنها الكويت، وهي: الصحيفة الأسبوعية أو الشهرية أو الدورية أو الفصلية.</p> <p>وفي الجُمهرة، والمَجَلَّة: الصحيفة. وكذلك روي بيت النابغة الذبياني يمدح بني جفنة الغسانيين:</p> <p>مجلتهم ذات الإله ودينهم</p> <p>قويم فما يرجون غير العواقب</p> <p>يريد الصحيفة لأنهم كانوا نصارى فأراد الإنجيل.</p>
مِحْلَاي	<p>المِحْلَاي: أداة خشبية اسطوانية تستعمل لترقيق العجين. وفي الجُمهرة، يقال: حَلَجْتُ الخَبْزَ: إذا دورتها، وتسمى الخشبة التي يحلج بها الخبز: المحلاج والمرقاق.</p>
مَحْنَدَب	<p>المَحْنَدَب: الرجل العجوز المنحى الظاهر من الكبر، محرفة عن كلمة حَنْبٌ، والمَحْنَب: هو الشيخ المنحى من الكبر كما في التاج، وأنشد لبيد:</p> <p>يظل نصباً لريب الدهر يقذفه</p> <p>قذف المحنب بالآفات والسقم</p> <p>وتَحْنَبُ فلان: أي تقوس وانحنى.</p>
مَحْيُوف	<p>المحيوف الأكل الفاسد أو المتسمم. وهي من الفصيحة: آف أَوْفًا: أي فسد، وقد قلبت الهمزة في العامية حاءً لقرب المخرج وتسهيل النطق كما جاء في معجم ألفاظ الإمارات العربية المتحدة.</p>
مِدْعَاب	<p>المدعاب: مجرى الماء الفصيحة: دَعَبَ ففي التاج، ماء دَاعِبٌ يستن في مسيلة أي جرير. وريح دَاعِبة: تذهب بكل شيء.</p>
مِنُور	<p>المَنُور حزمة ”الْبَت“ البرسيم، سميت بذلك لأنه مدورة الشكل.</p>
مَرَج	<p>مَرَجَتَ البيضة: فسدت وكذلك البطيخة والرقية. يقال: بيض مَارج، وبطيخة مارجة.</p>

مَرَحَاض	بيت الخلاء، وهي من الألفاظ الحديثة العامة. فصيحة من رحض الأذى أي طرده ودفعه.
مَرَح	المَرَحُ والتمريخ: تدليك الجسم بواسطة اليدين باستعمال الزيت أو بدونه. وفي الجمهرة، وَمَرَحَ الرجل بالمروخ من دهن أو غيره ومَرَح كذلك.
مَرُوك	المروك: ماء الطبخ قبل أن ينضج. والمروك: الماء بين المالح والحلو. أصلها من المَرَج: أي الخلط. قال أبو حيان: مَرَجَ بمعنى خلط في لهجة الحجاز. وذلك قوله تعالى: وهو الذي مَرَجَ البحرين. وَمَرَجَ البحرين يلتقيان، خليط من حلو ومالح.
مَسَبِه	ضعيف العقل والإدراك، لا يستوعب ما يطلب منه بسرعة، تأثله، يسير على غير هدى في أموره. وفي الجمهرة، المَسْتَبَاه: الذي لا عقل له.
مَسْلَجَه	شريطة من القماش على شكل مسطرة تُقَصُّ من القماش الأصلي، تؤخذ منها الخيوط عند اللزوم. وفي القاموس، والمَسْلَكَةُ: طَرَّةٌ تُشَقُّ من ناحية الثوب، والسُّلْكَه بالكسر: الخيط يخاط به.
مَشَاهِد	مشاحات الكلاب، قديماً كان الأولاد يتخذون من الكلاب الضالة تسلية لهم فيجعلونها تتصارع فيما بينها أو يطلقونها على المارة، وهذه العملية تسمى "مشاحاد". وفي القاموس، أَشْحَذَ الكلب: أغراه، وكذلك في الجمهرة، أَشْحَذَتِ الكلب إذا أغريته.
مِشْن	شراب من المرطبات الغازية القديمة، كان متوفراً في الستينيات. والغالب أن اللفظة مشتقة من الفصيحة، شَنَّ الماء: أي صَبَّه، وَشَنَّ الماء على الشراب: فرقه. والشَّنِينُ: قطرات الماء، وكل لبن صب عليه الماء حليباً كان أو حقيناً.

..انطفأت

شعر: د. سالم خداده
(الكويت)

هذي الفجيلة ما بالي أجدها ؟
رغم السنين كأني الآن أشهدها
كأنني وحببي في العراء دجى
ولست أملك أبواباً فأوصدها
صدري على الريح في باريس مرتجف
والهـم يهـمي على روعي يجمدها
وحشٌ يخيلني من كل زاوية
في ليلة قد تراءى بالردى غدها
و"السين" سيفٌ وقد أهوى على أملـي
والليل كهفٌ وروحي غاب هـدهـها
في كل يوم غيـومٌ لا تفارقني
ولا رياح بأفاقي تبدها
أين اليقين الذي يقضي على قلقي ؟
أين السكينة في نفسي تهدهدها ؟
يا رب عفوك إن أسرفت في جزعي
يا رب عفوك من شكوى أرددها
شوقاً إلى وردة من روعي اقتطفت
ولم يزل غصنها يبكي وينشدها
في النوح أغنيةً من بعد أغنية
حتى تساقط من روعي تمردها
تسريلت كل أفاق المنى سأمأ
مطامحي انطفأت منذ غاب موقدها
فالموت أكبر من يقسو على فرح
وهو الذي يسحق الرؤيا ويولدها
كم كسرت يده الأحلام فأنكشفت
حقيقة النفس عن وهم يقيدها
فالיום أبصر ما لا كنت أبصره
واليوم هذي الدنا قد هان موردها

نهاية على خد القمر

شعر: صفاء حجازي
(فلسطين)

هطلت شتاءً الألم
أبكت عصافير الصباح وأوقدت
حُزن الأنامل بين طيات الكلم
ما بين موتي
والرسالات التي
وصلت لقلبي .. لحظة
جمعت ثرى الذكرى على أطراف عمري
بين المواجه أجهضت أحمال صدري

ما بين قلبي
واحتضار نقاوة في ناظري طير جميل
حط فوق أصابعي

ورد نما
ثم استحال قصائد
باتت على جدران ليل قد رحل
لي قال يوماً أنني
مجنونة مجنونة منذ الأزل
علقت فوق سمائه بدرًا جميلاً
ثم فارق كل ليل وارتحل
فنسجت حتى من بقايا الضوء أثواب الأمل
وسهرت ليلاً أحتفي
بشموع ميلاد الحنين على وسائد وحدتي
مات الحنين ومولدي .. لم يكتمل!

ما بين أجراس الرحيل
وصمت نبض في الفؤاد غفا

ليهدأ بين أضلاعي دهلتي
قصصُ الموات بداخلي
فيها اختصرتُ حروف أوجاع العصافير التي
غنت طويلاً للزنابق في حقولي
ماتت زنابق قصتي
واليوم أرجمُ غصتي
أمضي كأني فراشة
عاشت برغم متاعب الترحال في كل الفصول
ضاعت ملامحُ كل أزهار الصبا
ما بين حقل جف بعد سقاته
ما بين شوك بين طيات المشاعر قد ربا
عبثاً تراودني القصائد عن جنوني
ونهاية الشوط الذي
في الأمس حاول ضمنا
مدت أصابعها لتعلن توبتي
وتعيد أحلام الصبا
لحقيتي
ARCHIVE
http://Archive.net/sakhril.com
إن الفصول الأربعة
مرت جميعاً من دمي
فمضى الربيع ولم يعد
والصيف أخلف ما وعد
ظل الشتاء معذبي ومعلمي
وبقيت أغسل كل يوم
تحت غيث تألمي
حتى إذا جاء الخريف وضممني في ليله
حضرتُ أكفان الضياء وكل أوطان الشجر
كي يجمع الورق الذي
صَفَعَتْهُ ثورات الرياح.. وقبلها
رجمته حبات المطر
كي يعلن الزمن الجديد بدنيتي
بعد احتضار حديقتي
بعد انتحار الضوء في خد القمر!

شعر

تساويح أبي الوفاء

شعر : محيي الدين خريف
(تونس)

لا شيء سواك يباعد قلبي عن مغناي
أنا قد هاجرت إليك وأنت البارئ يا مولاي
شغفي أنت.. ومرادي أنت
وسواك جهامٌ لا تمتد له عيناي

ARCHIVE
اشتقت وبالدمع شرقت
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
وبي شرق الدمع

ما كان جوابي حين سئلت
سوى أن قلتُ
إني أفهم في الأفراد
ولست أفهم في الجمع

عجبوا مني حين حملتك زادي
وقالوا أبو الشغف الولهانُ
غريقٌ في بحر الإنشاد
لو كانوا قد عرفوا
ما يعنيه الشغف

ليكوا لبيكاء حَمَامَاتِ الوادي

ووصلنا وحين وصلنا أنشد منشدهم

هذي دارهم وأنت محب

ما بقاء الدموع في المآق

وتهاوى البعض على البعض

والبعض الآخر خرّ صريعاً ليس يفيق من الغميص

قرّرت بالقرب عيون. لم تعرف من قبل النوم

وتخافت دق القلب وقل اللوم

ندّ صوتٌ لم يعرف مأتاه

هذا أنت إن كنت أتيت. فإنك منذ زمان قد جئت

يرعاك الله

فانظر. واعلم. واعمل تسج

أنا بعث له روعي ووهبت له قلبي

أنبأني عنه هو وما أحد ينبي

وبه آمنت وعشت أدين له بالعشق

حسبي أني أثرت طريق الصدق

وبنيت نفسي بجانبه بيتاً

ما كنت لتعرف شيئاً

حتى ولو في القول تماديت

قصيدة مي !

شعر: محمد عبد الحميد توفيق
(الكويت)

يا مي
مَنْ أنبأك
بأنِّي رجلٌ مائي ؟

يسكنُنِّي البحرُ

وأغسلُ رُوحَ المكلوماتِ من الهجرِ
إذا تبَّنَّ من الحزنِ

و رفرفنَ على قمرِي الأبدِي

يا مي

مَنْ أنبأك

بأنِّي أحرسُ عينَ الشمسِ من السُّهدِ

وأسرقُ رُوحَ الوقتِ من الوقتِ

وأفتحُ نافذتي للطيرِ

وللعشقِ

وتقصِدُنِي الأنسامُ الشُّكلى

لتعانقَ أحلاماً أحلى

ووصالاً أغلى

مَنْ أنبأك بأنِّي ،

في الأصلِ بحارٌ

وجبالٌ ووهادٌ

وهواءٌ عجري ؟

يا مي
لا صَبَحَكَ اللهُ بحزنٍ
لا نظرتُ عيناكِ
إلى بحرٍ غيري
فأنا الماء حبيبك
ويداكِ الموجُ المغمورُ بروحي
وأنا بعضُ من تكوينِ أبدِي
يا مي

سميتُكِ أحلى موجاتي
ووهبتُكِ أغلى نسَماتي
وبنيتُكِ نُوراً في ذاتي
يا أحلى عاشقة غنتِ للماءِ
نصبتِ خيمتها في الماءِ
فاحتجّ الشاطئُ وتمنّى
أن أصبحَ قفراً
لكُنِّي مائيّ منكِ
مرويّ من فيضِ بهاكِ

أنتِ عروسي
قلتُ : عروسُ البحرِ
ستولدُ في ... وأسميها مي

من قبل الأسماءِ
تهجيتكِ
مُدناً
مُرناً
ياءُ تتمطّئُ كالملكِ البحريّ
فالتصقتُ بالميمِ
فكنتِ مدينتنا يا مي
وهوانا الأزليّ

يا مي

رغم الخجل الكامن في
أدعوك إلى النويان بمائي
كوني جزءاً من مائي
إذا ”دخت” وأنسيّت كياني فيك

وتماهت روعي في روحك
صرنا جسداً ... لا جسدين
ذاتاً لا ذاتين
وهبتك من مائي روحاً أخرى
وكياناً يكتب اسمي فوق عيون الأزمان
ويذكرني بعيونك حين تشاكسني
وإذا اعترك مع الدنيا فرأني
كوني جزءاً من مائي
يا مي

انتزعي خجلي من موجي
خوفي من هيجان الريح
إذا هرت مني
احتضني رجفة روعي
روحي للأمل المبحر
فيك وفي

يا مي
وقفت كل الأشرعة تناديك
صرختها انتزعت شجني
وتباهت موجاتي برهافة عينيك

ضحكت حين ضحكت
اختلقت عنذراً حين سئمت
وتلظت حين دمعت
ودعنتني البحر
الناري

يا مِي
هَأَنْتَ مَعِي ... ماءٌ يَخْتَلِفُ عَنِ الْمَاءِ
رَمَحْتَ فَهَجَّ الْمَلْحُ .. يَسْتَمَطِرُ عَيْنَيْكَ
حُبًّا

وحنانا
ساوم خديك
فأسمعني اللحنَ الصوفي
يا مِي

أَلَمْ تَعْلَمْ عَيْنَاكَ
بَأَنِّي مَا نَظَرْتُ عَيْنَايَ إِلَى بَنَتٍ غَيْرِكَ
كُلُّ بَنَاتٍ يَتَحَمَّمْنَ بِمَائِي
لَا أَقْرَبُهُنَّ وَأَسْلَمُهُنَّ لِحَرِّ غَيْرِي
لَكِنِّي سَمَّيْتُ بِحَارَ الدُّنْيَا مِي

أَنَا السَّابِحُ فِيكَ
سَأُظْهِرُ حِينَ أَجُوبُ مِمَّا لَكَ لَمْ أَقْرَبُهَا مِنْ قَبْلِ
وَلَمْ يَدْخُلْهَا قَبْلِي إِنْسِي أَوْ جَانٌ
أَنَا الْبَحْرُ
http://ArchiveBeta.Sakhril.com

وَأَنْتَ الرِّبَانُ
أَنَا الْمَاءُ وَأَنْتَ الْقَارِبُ
سَأُرَوِّي أَرْضَكَ
لَكِنِّي أَخْشَى الْغُرْقَ
إِذَا خَانَتَنِي الشُّطْرَانُ
فَمَنْ غَيْرُكَ
سَيَعِيدُ الْكَوْنَ إِلَيَّ

يا مِي
سَأَنْفُتِحُ عَلَى مَاءٍ غَيْرِ الْمَاءِ
وَأَعْشُوشِبُ حِينَ تَمُرُّ يَدَاكَ عَلَيَّ

يا مِي
بَصْنِي

الشجرُ يراقبنا
وعيونِ الطلّ تضاحكنا
الموجةُ سكرى
ذائبةٌ فيك وفي
ومعلنةٌ أني
ملكُ بحارِ الدنيا
كنتُ قبيلك نسيّاً منسي

لكني الآن أتيه ج م ا لا
وأتوه إذا كحل ملحى عيينيك

وإذا كتُ البحرُ
فأنت النبعُ

سكرتُ أجزائي
وانشقتُ مني

لتسافر في زرقتك ... الأبدية
واختصر الماءُ

حروفُ الأسماء في السمك
ورسا البحرُ على شاطئك الأبدى

إن أظماً لا أشرب غيرك
أنتِ نجاتي
إن غرقتُ موجاتي
فإذا الصبحُ توجّس

وإذا البحرُ تنفّس

وإذا الحزنُ تكدّس في رثتي

فاحكيني للناس

وقولي :

بحرُ عَشْ أَقْ
يتمطى في جسدي
ويهوسُ زرقته في عيني
لن يصمدَ قدامِ الموجةِ غيرُك يا مي
البلدانُ تفتشُ فيك عن الزمنِ العذري
وتسألُ كلَّ جبالِ الحلمِ عن الوجعِ النابعِ فيك
وفي

سأقودُ جيوشَ العشاقِ إلى نورِ يديك
وسأدعو الأنهارَ إلى أزمنةِ الشمسِ لديك
لأفتحَ في الأرضِ جداولَ
تصلُ النازفَ بالنازفِ
واليابسَ باليابسِ
أنتِ التذكُّارُ إذا شاخَتْ ذاكرتي
منك رويتَ تباريحَ النورسِ
واستلهمتِ البوحَ
حين تهيبتُ الليلَ

ابتلعتُ روحي سفنًا
مثقلة بالوجعِ
ودموعي أيقظت الميتَ والحي

يا مي
ألقيتُ إليك بأسراري
ورويتُ بلاداً
لم تمرحَ فيها إلا الغزلانُ
وتهيبتِ البوحَ باسمك
أنا البحرُ والخوافُ
”إذا الماءُ توجسَ من بوحِ يحرقُه
وزمانٌ يغرقُه بالأسرارِ
ويلاذ تدعوه
الولدُ الغري
هل تقبلُ عيناكِ مؤانستي
يا مي

أم كلثوم

شعر: مريم توفيق
(مصر)

يتهادى النهر الخالد
في آخر رحلته الأسطورية
يتفرع متجهاً نحو البحر
يوسّع دائرة الخصب
ويصنع دلتاه المخروطية
تتناثر بين حقول القمح
وأشجار "السُنط" (١)

أكواخ الفلاحين البسطاء
تحضنها أوراق الصفصاف
الناعمة الخضراء
تعبق نسمات الفجر برائحة الطمي
وعطر حكايات تاريخية
والناي على شط التربة "بطماي" (٢)
يرسل نغمات قدسية
في ذاك السحر الرياني الخالد

بزغ الصوت الرائع دقاً

يحمل نغمات داوودية

بزغت "ثومة" كسهاب يخترق الظلماء

كنجم يتهادى في خيلاء

كشمس تملأ بالدفء الأجواء

كصوت قدسي النبرات

سماوي الأصدااء

يملاً بالعشق وشعر الحب

سمااء الكون

قصور الملك

وأكوخ الفقراء

ويغني للحرية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صوت علمنا الحب وأعطانا

أسمى نغمات الوطنية

صوت أبدعه الخالق

معجزة البشرية

وكساه من الإشراق ثيابا

تجتذب الأسماع

نبرات تبهر بالأبصار..

إلى جزر لم توجد من قبل

ولم تدركها الإنسانية

لنعيش بدائع آلاء الرحمن

تداعب آذان النساء

تراتيل الرهبان

وألحان العشاق

وألوان الأزهار

نسماتٌ تعبق بالعطر ربيعية

فحين تغرد للشوار يهب الكون

ليرفع أعلام القومية

وحين تغازل لحن العشق

تنوب قلوب العشاق

وتسمو قيمٌ روحية

وحين تحدثنا عن حب الخالق

ينشد كل الكون تراتيل الإيمان

وعشق المحبوب الأوجد

في أشعار "العدوية" (٣).

وحين تغني تاريخ الوطن الخالد

يزهو المجد لروعته ويهب الشعب

لترجع تلك الأحلام المصرية

في ليلتها تنصت آذان العرب

من طنجة حتى البصرة

تسهر كي تحيي معها

ليلتها الشهرية
إمرأة من تلك الأرض
المنجبة الطيبة
الحبلى يوماً بالإعجاز
وبالإنجاز
وبالأضواء الوردية



- (١) نوع من الأشجار.
(٢) قرية أم كلثوم
(٣) إشارة إلى رابعة العنوية.

يا عديم الاشتراكية

بقلم: محسن خضر
(مصر)

الكاتب التقبى المعروف، صاحب البنية الفارغة الضخمة سرقتي. أنطح رأسي في حائط الغفلة عل قلبه يرق أو ينصفني بلا جدوى راهنت على صحوة ضمير فجائية تتابه فيعيد إلي نقودي، ولكن الساذج - الذي هو أنا- والذي يشاهد لأفلام العربية كثيراً يبني بيتاً فوق الموج، ويشترى العصافير الواقفة فوق الأغصان. سنوات عشر أزدرد القهر والخيبة. أتعلق بأرجوحة عشية، وأتسلق شعاكات شمسية مراوغة، وأطارد نوفاً عبسية في شوارع المدينة وميادينها، فيا لي من غر مسكين. فلنعد إلى البداية.

كانت المجلة السياسية الجديدة - وقتها - والدائعة الصيت قد نشرت قصتين لي في عددين متتاليين، وطاليتي برقم حساب دولاري لتحول مكافأتيهما عليه. وقتها كانت القاهرة تنطوى على همومها، وكانت أخبار الفساد والفضائح والغلاء تزكم الأنوف، وتشغل حديث المهامي أغلب الأدباء الذين أعرفهم فقراء مثلي. أشار صديق قديم بأن أعرض الأمر على "الأستاذ"، والذي يمتلك أكثر من حساب في عدة بنوك استأذنت الأستاذ فرحب من فوره. تأملت "الأستاذ" في لقائنا الأول. يثير اسمه الاحترام، وينسج حالة من التقدير لدى سماعه. لالتناسب النظارة التي يرتديها مع جسده الرياضي الضخم، فبدأ أشبه بديناصور يلوك اللبان الأمريكي أو يلحق المصاصة. تأملت عينيه الضيقتين فطالعتني مظاهرة ترحيب دودة لكنها لم تخف خطأ خافتا من التمر.

اشتهر "الأستاذ" بدفاعه الحاد عن حقوق الفقراء ونصرته للعمال والفلاحين، ويصل حماسه أحياناً إلى الوقوع في نبرة المباشر والصوت العالي، إلا أن هذا الصراخ كان يلفت أنظار السينمائيين إلى رواياته.

بدأ "الأستاذ" فارساً، متطلياً حصاناً اسطورياً، وزاد دفاعه عن الثورة وعبد الناصر

والاشتراكية والقطاع العام في الوقت الذي تنكر لها الأغلبية، وانقلبوا على عقبيهم مع رياح الانفتاح وأخذوا يلعنون ميراث الماضي الثوري بتججج واستنكار.

عندما غادرت مبنى الصحيفة الفخم التي يعمل بها، ورأيت مكتبه المزدهم بصفوف مكدسة من الكتب، وخريطة لفلسطين، وصوراً لثوار العالم: جيفارا وكاسترو وعبد الناصر وأبي جهاد وما نديلا.

تخيلت ” الأستاذ ” يمتطى حصانه ويهبط مبنى الصحيفة متنداً إلى قلب القاهرة، رافعاً رأسه في شموخ، ومشهراً سيفه في وجه الخونة واللصوص والقوادين.

في منتصف الثمانينيات لم يكن موسم التعري قد انتشر بين المثقفين بهذه الدرجة. تقلب البعض وباعوا مبادئهم وقضيتهم وملابسهم الداخلية، تشمموا اتجاه الريح، طافوا بقبالات كثيرة في الخليج أو الشام أو بالشمال الأفريقي أو الكيان الصهيوني. كنا في عقدنا الثالث المترع بالأحلام المستحيلة: سنقهر العالم ونكوكبه، ونلونه، ونرفع سقفه قليلاً، ونعيد ضبط أعمدته.

سنبذر الحب والعدل والحرية في أراض الهند والسند والواق والواق.

نصف أصدقائي تشرقوا إلى بلاد النفط، والنصف الآخر هجر الكتابة إلى التجارة والأعمال الحرة. سافر محمد عبد الحليم ومحمد الشاذلي محمود عبده إلى الخليج، وتشرق كذلك نصف أخوتي: صفوت ومجدي وروؤف، أما أخي هشام فكان يراهن على الحلم الأمريكي، وهاجر إلى هناك وأحب ” روزالين ” اللوس أنجليسته والتي تزوجها فيما بعد.

أما قلبي فقد انكسر نصفه مع فقدان هدى وفراق نشوى ولم تكن فاطمة بابتسامتها المضيئة في الديجور قد لاحت بعد.

أسأل ” الأستاذ ” في مكتبة اللامع فيما بعد:

- أستاذ.. هل وصل التحويل ؟

- لم يصل بعد.

- أستاذ.. هل ؟

- لا.. نعم.. لا..

- سأمر عليك غداً لتسلمه.

مررت كثيراً، صعدت السلم الحجري اللامع للصحيفة الشهيرة يلفني الأمل، وهبطت

منه تكتفني الحسرة مرات عديدة.

- أستاذ.. هل يسمح وقتك ؟

- مشغول.

- الأسبوع القادم.

- سأسافر إلى الخارج.

- أحتاج إلى خطاب من المجلة بالبيانات لإثبات حقك.

- لدي اجتماع في الاتحاد.. في النقابة.. في اللجنة.. في..

تحول الكاتب التقدمي، نصير المستضعفين والمسحوقين إلى مراوغ كبير، زئبقى اللغة والوعد. يثبت نفسه أو ينكرها أحيانا.. تعلل الأستاذ بأن تحويلات عديدة، ومستحقات، ومكافآت تأتيه من عواصم الشمال عن ترجمات لقصصه إلى لغات أوروبية، أو مقالات منشورة في مجلات هاربة من بطش الأنظمة العربية أو بأمرها. يسكنني خجل أصيل، ويعقد الكذب الممجوج لسانني عن الرد.

أسمع اشاعات وأقاويل عنه. تجارة العملة والسمسرة. أكذب نفسي. يطل الرجل بجسده الموسق وبنائه الرياضي ليوقف حركة الهواء. يكتب هناك، ويخطب هناك، ويدلى بأحاديث ذات اليمين واليسار. يدغدغي الخطاب، والنبرة، والحماس فأنسى فعلته وأموج اعجاباً به أنتزع منه اعترافاً بوصول مبلغ.

- نعم، حولوا مكافأتك إلى حسابي: مائتا دولار بالكمال والتمام.

تموت فرحتي بأول مبلغ كبير اتقاضاه من قصصى، وتتوالى الأسابيع والشهور دون جدوى. اكتشف ان "الأستاذ" مناضل خطابي عظيم ومناضل في السلب لايشق له غبار. كرهت القصتين - اللتين أحدثتا هذه المعاناة. وسطت أصدقاء مقربين للأستاذ، يبتلعهم بمفردات تدغدغ الحواس وفي مقدماتها "الأمانة" و "الحق". ويسوف الأمور في نهاية ويعد بإنجاز ما لم يتحقق..

أحضر له خطاباً من المجلة الباريسية بصعوبة. تعلل بأن خطاب المجلة يخلو من تاريخ الصدور. يعذني باصطحابي إلى البنك لفرز حسابه، يحدد موعداً وعشرة، ولكنه يراوغ البشر أجمعين، ويختفي في الهواء بقدرة عجيبة.

أتأمل في مفردات "الشعب" و "قوى الشعب" و "جماهير الشعب" التي تمتلئ كتاباته وأحاديثه، فلا أفهم أى شعب هذا لا انتسب إليه.

أى شعب يقصده ؟ أنا ومن على شاكلتي، أو هو من على شاكلته، أولئك المغيبون، الصامتون، المدحورون، المنسحقون، المهزومون، المتراجعون، المنسحبون من ناسنا وشعبنا .

في كل مرة أطالع صورته المنشورة بجوار مقال أو قصة، أجده يخرج لسانه لى، بل يمد يده ويصفعني على قفائي.

ينصحنى صديق: فلتهجم، لا جدوى من التراجع.

في هذه الأيام كانت المعارك السياسية مستعرة بين العواصم العربية: دمشق وبغداد، دمشق والمنظمة، طرابلس وبغداد، ولم يكن الثأر مع القاهرة قد خمد بعد بسبب كامب ديفيد .

تتبادل هذه الإداعات بث أغنية عبد الحليم حافظ (المسؤولية)، وتعاد بث فقررة "يا عديم الاشتراكية، يا خاين المسؤولية" عشرات المرات، وكل يدمغ خصمه بالانحراف والخيانة.

تبرأ الجميع من قميص يوسف، وزاغ الذئب، بمتعني حركة أصابعي فوق المؤشر منتقلاً من إذاعة إلى إذاعة، ومن هتاف إلى هتاف، ومن ربح إلى ربح، وبدا لي أن الفقرة السابقة في الأغنية تقصد رجلاً معيناً في وطننا العربي هو سارق دولاراتي. تخيلت القوة الفجائية التي يكسيها وجود مثل هذا المبلغ في جيبى مراراً. بما أنني وطني فلن أبدله في السوق السوداء بسعر أعلى، بل سأبدله في البنوك الرسمية اتساقاً مع وطنيتي (وإلى الآن مع هذه الأيام السعيدة لا أطيع ولا أتعامل مع مكاتب الصرافة الخاصة، وأعتبرها خيانة وطنية).

سأفعل بدولاراتي الكثير: أقدم لخطبة فاطمة، وأشتري موسوعة جمال حمدان "شخصية مصر"، وأجدد مكتبتي، وأشتري ملابس لي ولأخوتي، وأسهم في سداد ديون مصر، مدن الوطن، وأقرض أصدقائي المعوزين.

حاولت تغيير خططي: حاولت أنتهج طريقاً جديدة، وأبتدع أساليب جديدة للمناورة في قضيتي العادلة المقدسة:

دولاراتي التي اغتصبها الكاتب التقني.

(ليس لهذا الأمر علاقة بكون الأستاذ يقتني سيارتين، وهاتفين، وشقتين وثالثة بالمصيف، وأربع حسابات بنكية حسب الشرع).

بدأت خططي بالمداهنة. أبرقت ” للأستاذ ” عند صدور مجموعة قصصية له، وأرسلت إلى مكتبة باقة ورد عندما ظهر فيلمه المأخوذ عن رواية له عن الظلم في الريف المصري صادفته في مؤتمر سياسي لأحزاب المعارضة، وشكرني على مجاملتي مادحاً في رهافة حسي الذي يليق بالمتقف، وتجاهل مسألة مبلغتي المغتصب تماماً). فشلت المداهنة فلجأت إلى الوساطة.

كان ” الأستاذ ” يكثر الحديث عن جيل الستينيات الذي ينتمي إليه، وأثره الأدبي، وقيمه الفنية، فوسطت أحد رفاقه الأثيرين لديه، وشرحت له الموضوع، وطمأنني وأخبرني الرجل بعد أيام بتعثر مسعاه بسبب حدوث تعقيدات في حسابات ” الأستاذ ” بالبنك تحتاج إلى بعض الوقت وأن الصبر مفتاح الخير.

فشلت خطة الوسطاء، فعرض أخي الأصغر اللجوء إلى الإرهاب العنيف، وأن الأستاذ العملاقى البنية، الجمهورى الصوت لن يعسره أن يلقنه علة ساخنة تعيد إليه صوابه وصحوة ضميره، وخاصة أن أخي بطل في لعبة الكاراتيه، وحاصل على حزام ملون نسيت لونه.

رفضت العرض ولذت بالسلم، ورفضت أن يحسم المتقفون خلافاتهم بالعنف (لم يكن فرج فوده قد قتل، ولا نجيب محفوظ قد تعرض للموت بعد). خفت أن يسترد الرئيس السادات روحه ويتهمني بأثني من أهل الحقد والغل.
- يا أخي، دعنا نتحاور.

- ما هذه البلاهة، هل يرجى حوار بين اللصوص وضحاياهم ؟
في مناسبات تالية استنجدت بالأستاذ هاتفياً كي يعيننى على ظروفى المتعثرة.
- أستاذ.. أرجوك.. سأخطب.. سأتزوج الأسبوع القادم.. تعسرني نفقات ونشر مجموعتى القصصية الأولى.. ترهقني مصاريف الولادة المتوقعه..
أفلاح الأستاذ في فرض قانونه الخاص: هبني احترامك وصمتك معاً، فليكن التسليم بالأمر الواقع ديدنا، وليتعايش الحمل والفريسة (سبقت عبقرية ”الأستاذ“ الصلاح الفلسطينى الاسرائيلى).

”الأستاذ“ ليس أدبياً فذاً، ولا تقدماً كبيراً لن يفت في عضده سقوط الاشتراكية في عواصمها، ولكنه أستاذ أيضاً في فن المراوغة وانتحال الاعذار :وعكة صحية مفاجئة، سفر إلى مؤتمر أدباء آسيا وأفريقيا، سفره إلى مؤتمر أدبي لتكريمه بمحافظه

صعيدية، ارتباك المرور في الشوارع بسبب خطاب الرئيس في افتتاح البرلمان مما يجعل من ذهابنا معاً ليلتك متعسراً.

تراجعت دولاراتي من الوعي إلى اللاوعي، ولم أعد أستدعيها إلا عند مشاهد الأفلام العربية القديمة مع عصابات فريد شوقي ومحمود المليجي واستفان روستي، ولكن في فيلمي لن تأتي الشرطة في نهاية الفيلم لتقضي على اللصوص وتسترد الثروة المنهوبة.

مضت سنوات عشر.

توحش الأستاذ وتعملق في حياتنا الثقافية، يفوز بجائزة كبيرة تقترب من المليون. تتردد تكهنات عن ترشيحه لجائزة نوبل.

يكتب في مجالات من كافة الجنسيات: سعودية وكويتيه وعراقية وليبية. يترأس لجنة في اتحاد الأدباء، وينتخب في مجلس اتحاد الكتاب العرب، وكتاب العالم الثالث يوجه نصائحه إلى الكتاب الجدد في برنامج إذاعي، ويقدم برنامجاً تلفزيونياً أسبوعياً، يدعى في لقاءات الرئيس الرسمية تكراراً.

قابلت الأستاذ مؤخراً في سرداق مسجد عمر مكرم في عزاء سعد الدين وهبه. أنكرنى وأنشغل بتأمل الثريات المدلاة من السقف أو الانصات إلى تراتيل قارئ القرآن وحاولت أن أدنو منه لكنه كان يبذل مكانه بهارة أو ينهمك في أحاديث مع آخرين. قلت: أرشو الأستاذ في محاولة أخيرة.

سألتني محررة الصفحة الأدبية بشعرها المصبوغ وجبينها المعقود علامة الجدية عن ترشيحاتي لأهم كتاب العام في استفتاء الجريدة الثقافي السنوي. رشوته واخترت الأستاذ..

إلا إن رشوتي، لم توقظ ضميره جاءت الفكرة الجهنمية في صلاة الجمعة. سأقابل الشر بالشر، والعدوان بالعدوان. كان الخطيب منهمكا في خطبته.

فررت من لهجة الخطيب المتوقعة إلى وجوه المصلين المسحورين بالحديث أو المنشغلين مثلي بعالهم.

لمعت الفكرة مثل انفجار مصباح تالف.

أحضر شريطاً لأغاني الثورة بصوت عبد الحليم ويقدمه جلال معوض.

ذهبت إلى منزل شقيقتي التي تمتلك مسجلاً مزدوجاً، وأخذت أنقل مقطع عبد الحليم "يا عديم الاشتراكية يا خاين المسؤولية" عشرات المرات بحيث لم يضم الشريط غير هذه الفقرة.

غالبني دوار بعد نجاح مهمتي.

ابتعت مطروفاً نيقاً، واددعت الشريط فيه، وتركته باستعلامات الصحيفة بعد كتابة اسم الأستاذ على الظرف.

تخيلت ردة فعله عند سماعه الشريط.

شعرت بالزهو والانتصار. استعدت دولاراتي المنهوبة (وخاصة في الزمن الأخضر التي تصبح فيه ورقة الدولار السيد)، وبرأت من العار الذي ألحقته بكل الطيبين من البشر.

منذ أيام طالعت حديثاً للأستاذ في صحيفة عربية تصدر من لندن. كان يتحدث في حماس عن مستقبل الاشتراكية ونهضتها المرتقبة بعد تجاوز أزماتها، وعن ارتفاع نسبة الفقراء في مصر بعد تطبيق الإصلاح الاقتصادي، وعن الرأسمالية المتوحشة، وعن تحقيق حلم الوحدة العربية، وعن ضرورة مجانية التعليم وعن... وعن...
ألم أقل لكم أن "الأستاذ" كاتب تقديمي كبير..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إميلي لوروا

بقلم: سعيد بوكرامي
(المغرب)

وحدي أنمو، بلا جذور، بلا أغصان، في الهواء، في الشمس، في البحر، في الفراغ.
أنمو كالفسفة، في الأفكار. أنمو كالشعر، في الأعماق. أنمو كالماء، في الأحشاء...
- إميلي لوروا - شاعرة مجهولة

عندما يأتي الليل فعلا وأشرع في نزع الأوراق من الكراس الصغير حيث تدويناتي وملاحظات، لا شيء مما أريده يتحقق، بل أزداد اضطرابا وانفعالا وتعرقا. وتظهر أمامي صديقتي أغوتا كريستوف، تردد ساخرة: عموما، أكتفي بالكتابة في رأسي. فمثل هذا أيسر بكثير. في الرأس كل الأمور تجري دون مشقات. ولكن ما أن تسرع في الكتابة حتى تتحول، الأفكار وتنشوه، ويصبح كل شيء زائفا. بسبب الكلمات. أكتب أنى وجدت. أكتب وأنا أسير، باتجاه الباص، أكتب وأنا جالس في الباص، في غرفة الملابس المخصصة للرجال، أمام ألتى. المشكلة أنني لا أكتب ما ينبغي أن أكتب، أكتب أي شيء، أشياء لا يستطيع أحد أن يفهمها كما لا أفهمها أنا أيضا. عند المساء، حين أعاود تدوين ما كنت كتيته في رأسي طيلة النهار، أسأل في سري لم كتبت كل هذا. لمن ولأي سبب؟

ثم حدث ما لم يكن في الحسبان. تلقيت على الإيميل رسالة غريبة، عندما رأيت أن المرسل شخص مجهول، صددتها ونقرت على خانة البريد غير المرغوب فيه، من يدري قد يكون فيروسا آخر، كالذي هاجمني السنة الفائتة وخرب جميع ملفاتي الخاصة ومعها الكثير من المشاريع السردية. وبعد دقائق عادت الرسالة لتظهر من جديد. حذفها دون تردد، ثم جاءت مرة أخرى تحت عنوان: أرجوك افتح الرسالة. غريب هذا الإلحاح. قبل فتحها قررت تفعيل المضاد للفيروسات وتقسيم قرصي الصلب إلى حيزين، فأدخلت مفتاح الذاكرة الذي حولت إليه جميع ملفاتي، في الحقيقة أفادتني

كثيرا هذه الرسالة لأنها دفعنتني إلى التعجيل بتنفيذ هذه الاجراءات الوفاائية التي كنت أتماطل في تنفيذها منذ مدة طويلة.

عدت إلى علبي البريدية، وبتردد كبير نظرت على عنوان الرسالة، فبدأ التحميل وارتفع نبض قلبي. انفتحت صفحة الرسالة، لكن محتواها لم يظهر، فقط إشارة باللون الأزرق إلى ضرورة نقر خانة السماح، ثم خانة الفتح، ليظهر مضمون الرسالة. فعلت ما طلب مني، فوجدت الرسالة تقول:

سيدي المحترم

أرجو أن تقرأ الرسالة باهتمام، ولا تهملها، إذا كنت تعرف إيميلي لوروا فأعتقد أنك أبي.

فقد اعترفت لي أُمي قبل وفاتها، أنك والدي، ولدي أدلة على ذلك.

أرجو فقط أن نتواصل

طبعاً، إذا سمحت بذلك

مودتي

كلارا

بعد نصف شهر من الرسائل والقلق والترقب أخيراً انطلقت إلى المطار لاستقبال، فتاة تدعي أُنِي والدها، وأُنِي كنت على علاقة بأُمها.

في قاعة المطار، كنت أطلع إلى ما وراء الزجاج السميكة والبوابة الصغيرة التي تفصل ما بين قاعة الوصول وقاعة الانتظار. لفرط ترقبي لما سيحدث، لم أُنم الليلة الفائتة، قضيتها أهلوس وأتخيل، وربما كنت أحدث نفسي بين إغماضة وأخرى. وكأنني غير هذا الشخص الذي يقف الآن في المطار.

شهر أغسطس يقترب من نهايته، والمطار يعرف حركة زائدة إثر عودة المهاجرين والسياح، لحسن الحظ القاعات التي أضيفت خلال هذا العام خففت من حدة الازدحام. كنت أمسك جريدة بين يدي ولاحظت بانفعال انتقال حبرها المغشوش إلى أصابعي المبللة بعرق التوتر. دوائر بصماتي بدت كزوبعة من دوائر غير مكتملة. أهذا ما يميزنا عن بعضنا البعض؟ هي نفسها دوائر حياتنا المحيطة بنا تهب أحياناً من لا مكان محملة برياح السكينة و أحياناً أخرى برياح الفاجعة.

لا يبدو أن هذه الطائفة ستصل!

وأثناء تأملي لفاتة رائعة الجمال، بدت لي كبرازيلية من اللواتي يرقصن في كرنفال ريو دي جانيرو انحصرت رؤيتي حول هذا الجسد البرونزي دون سواء، وعندما تفحصت وجهها هتف قلبي وانتفض داخل صدري: هي، هي، إنها إيميلي أقصد كلارا. وما كدت أتقدم خطوة إلى الأمام حتى رأيت كفها تلوح في اتجاهي.

كانت كثيرة الكلام، تتحدث عن كل شيء دفعة واحدة، تسأل و تجيب عن أسئلتها، كأنها عاصفة من الكلام. كأنها تعرف كل شيء ولا تعرف شيئاً. منتهى الخفة، ومنتهى الجراءة. طوال الطريق التي سقت فيه السيارة كنت مقتحماً، بل مخترقاً، وكأنني أصبحت اسفنجية بحرية تمتص وتمتص بلا توقف وبلا هدف. ثم تترك لي فرصة واحدة لأسألها أسئلة شخصية، بل ما كان يهمني في الأمر هي الأدلة التي وعدت أن تقدمها لي. لكنها لم تتحدث عنها طوال الطريق. ربما ارتأت، بعدما رأيتني عن قرب، وعانقتني بحرارة، وقبلتني بحرارة أيضاً، أنها أصبحت بلا جدوى.

عندما وصلنا إلى البيت، سألت عن أبنائي وزوجتي وأجبتها أنني أعيش وحيداً وفضلت هكذا حياة على حياة أخرى. اختفت إبتسامتها المشرقة، وتغيرت الموضوع في اتجاه الكتب الموضوعية في كل مكان، أعجبتها فكرة أن تتحول الكتب إلى ديكورات منزلية، نزلت تحت طاولة الصالون الزجاجية لتتأكد أن الكتب هي من يرفعها عن الأرض. شرحت لها أنها مجلدات لتعلم اللغات، ولأنني لم أتمكن من تعلم هذه اللغات فقد ألصقت بعضها ببعض مختراعاً منها دعامات. أعجبتها الفكرة وقالت أنها ستطبقها مع كتب الطب الضخمة والغالية الثمن التي لم تستطع إكمال قراءة واحد منها. قالت أنها تخلت عن دراسة الطب لصالح مهنة عرض الأزياء. قالت أن نقص طبية لن يغير شيئاً في عالم الأمراض والأوبئة المتناسلة، أما عارضات الأزياء المحترفات فنادرات جداً في عالم الموضة.

في الشرفة شربنا معاً عصير برتقال معلب. وضعت في الكأسين قطع ثلج لتخفيف مذاقه الكيميائي. كان البحر في الجوار، رائحته تنتشر في الهواء. هنا قالت بجدية: "لم تسأل مرة واحدة عن أمي، أليس كذلك؟"

ندمت أشد الندم لأنني اعتبرت خفتها عيباً وثرثرتها عبثاً، فقد كانت بكل ذلك تخفي

توترها وانفعالها وكتيبة أسئلة مدمرة رافقتها وراكمتها منذ اكتشافها وبحثها إلى لحظة وصولها وجلوستها أمامي.

سكتت قليلا وقلت: ”بل سألت عنها، لكنني لم أكن أعرف عنها شيئا، التقينا ذات صباح في محطة المترو، دخلنا معا المقصورة تحدثنا مدة المسافة. كنت طالبا بوهيميا فاشلا لم أستطع إتمام دراستي، وامتنع أبي عن تزويدي بالمال كي أعود إلى المغرب. لكنني بقيت أتسكع بين المطاعم أعد بعض الوجبات المغربية. كنت أجيد إعداد الكسكس والفضل يعود لوالدتي التي علمتني بعض الأكلات المغربية الأصيلة. لكن ذلك لم يضمن لي الاستقرار، وعلاقتي بلميلي لم تكن في منأى عن هذه الأجواء النفسية الصعبة، ثم جاءت انتفاضة مايو ٦٨ التي هدمت كل شيء.“

نسينا العصور فبدأ بعض النحل يحوم حوله. لاحظت أنها تدنو قليلا، ربما لترفع الكأس، لكنها تناولت كفي وكأنها تتناول شيئا تخشى أن تكسره، كانت رعشة أصابعها ترسل إلى مسامي دبدبة كهرومغناطيسية غريبة، ثم قالت: ”هذه الأشياء أعرفها، أريد أن أعرف الأشياء التي أخذتها معك؟“

”أخذت معي التعاسة، بعدما اعتقلوني أسبوعا وضربوني، عاملتنا الشرطة كمجرمين، كان رفاقنا يواصلون المظاهرات في سانت جيرمان وعموم جامعات فرنسا يرفضون التفاوض إلى أن يطلق سراحنا، بعدها بأيام طردت من فرنسا ككلب، وفي المغرب دخلت جامعة محمد الخامس نزولا عند رغبة والدي الذي أفجعتة بلامبالأتي. كنت أرغب أن أجد هنا نضالا حقيقيا غير منحرف ولا يسير في اتجاه الغطرسة والبحث عن السلطة والتفوق في العتمة والأبراج. وجدت رفاقا متناقضين مع أنفسهم يدرسون النظريات ويطبّقون أشياء أخرى. يتحدثون عن الثورة، ويسعون نحو الثروة، باختصار، يفكرون في أشياء ويطبّقون أشياء أخرى. كيف يمكنك أن تثق فيمن يخون أفكارك. صحيح أن الكثيرين منهم قد دفعوا الثمن باهظا وأنا منهم لكن السجن لم يعلمنا شيئا، خرجنا منه تائبين طائعين ومستسلمين. تخيلي البعض منا استلم تعويضات عن سنوات الاعتقال وبعضهم ذهب إلى الحج وآخرون تحولوا إلى مستثمرين وآخرون إلى مدمنين في الحانات. وآخرون توفوا قبل أن يحصلوا على درهم واحد.

- وأنت ماذا فعلت؟

- سؤالك فيه نوع من اللوم.

- لا أبداً أريد فقط أن أعرف ماذا فعلت بعد السجن.
- اشتغلت بالصحافة وكتبت روايات عن تجربتي. للأسف لن تتمكني من قراءتها، لأنها لم تترجم إلى الفرنسية.
- هل كتبت عن أمي؟
- لا لم أكتب بعد عن تجربتي في فرنسا، عندما اتصلت بي في الشهر الماضي، بدأت أفكر في تلك الحياة.
- وأنا سأتكفل بمسألة الترجمة، أعرف صديقة مترجمة تعمل لدى دار نشر مرموقة.
- إذا اتفقنا أنا أكتب الرواية وأنت تترجمينها، حتى تتمكن أيضاً إميلي من قراءتها.
- سككت، ووقفت فجأة، استندت إلى حافة الشرفة الحديدية، وقالت دون أن تلتفت:

- أمي ماتت الشهر الماضي، لم يرحمها سرطان الثدي.

كان نصف ظهرها المكشوف يزفر بقوة:

- وأوصت أن تدفن في عين أسردون.
- في الواقع لم أعد أتحكم في إدراكاتي وكأن رتجاً قويا بلبل دماغي. كنت أسمع المعلومات وكانت حلقاتها الشاغرة هوات سحيقة أتمادى في السقوط في عمتها.
- أحست كلارا بارتجاجي، فأضافت:

- عندما توفيت أمي أوصت بأعضائها السليمة للمرضى المحتاجين وما تبقى يحرق ويوضع في وعاء، كما أوصتني أن تتكفل أنت بنشره فوق عين أسردون.
- أنا الوعد أنا من حدثها عن عين أسردون ، أنا من حدثها عن جمال بني ملال وعينه الرائعة.

كانت هذه الجملة مسموعة كفاية لكي تقرض كلارا أمامي محاولة نفي الأمر جملة وتفصيلاً:

- لا تحمل نفسك مسؤولية شيء لا دخل لك فيه. أمي تحدثت عنك كذكرى رائعة، توقفت عن الحديث وأخذت تضحك، ربما لو عشتما معا لما استمرت كذلك.
- أخرجت من حقيبة كتفها قنيتين واحدة لشراب رفيع وأخرى لقنينة خزفية زرقاء

محكمة الإغلاق. وهي ترتل بصوتها البوهيمي في قلبي:

- أحضرت لك هدية. وحدي أنمو

- شكرا، سأحتفظ بها للأصدقاء. بلا جنود

- أما القنينة الثانية فسأذرو رمادها فوق بلا أغصان

مياه عين أسردون. هذا وعد مني. في الهواء

عادت كلارا بعد أيام. قالت أنها تفتح لي في الشمس

بيتها في باريس، وما علي إلا أن أكسر في البحر

الحواجز لأزورها.

في الفراغ

وذات صباح وجدت نفسي صاعدا هضبة أنمو كالفلسفة

العين، أشم رائحة الماء الجوفي. وكأني

في الأفكار

لم أوجد في هذه الحياة التي خربتني

أنمو كالشعر

إلا لكي أقوم بما يجب علي أن أقوم به

في الأعماق

الآن.

فوق الشلال المنهمر وبين رذاذ البارد أنمو كالماء

أرسلت الرماد الأسود في اتجاه مجرى في الأحشاء...

النهر. وأنا أرى العرق البلوري ينساب

فوق بطنها الأبيض، ووجهها المشرق

تجلله دمعتان ساخنتان. وأنا أهمس في

أذنهما: بين مياه وأشجار جبال الأطلس،

سأحبك، سأحبك أكثر.

انظري إلي.. شاهديني

بقلم: كريستيان بويان *
(فرنسا)

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

اعتادت أن تُناديك كلَّ أحد.. فالأحد هو يومها المُفضَّل.. يومَ مَوعِدها مَعَ حُصانٍ أبيضٍ صَغيرٍ.. ونُفُورٍ أَيْضاً.. يَقْبَعُ الحُصانُ في إصْطِبلِه.. مُنزَويّاً عَنِ الآخَرِينَ الَّذِينَ لَمْ يَعدْ يَحْتَمِلُ وجودَهُمْ وَلَوْ قَلِيلاً.. لِكَأَنَّهُ حُصانٌ ثَلَجِيّ.. مُضْطَرِبٌ.. صَغيرٌ جِداً.. هِيَ دائِماً ما تَمْتَلِكُ قُدْرَةً عَلى أَنْ تَنقِيقِه مَن بَيْنَ باقِي الأَحْصنة.. هِيَ لا تَرى سِواهُ.. وَكَأَنَّ الطِّفْلَةَ هَذي وَالْحُصانُ قَدْ انْسَجَمَا سَويّاً وَبَياتاً في حَالةٍ مُمتَازةٍ.. إِنَّهُ حُصانٌ صَغيرٌ.. غَيرُ أَنَّهُ رَغِمَ صَغرُهُ مَجَنُونٌ بِالسَّرعَةِ.. أحياناً يَسْبِقُ كُلَّ رَغباتِ سَيِّدَتِهِ.. قارَةً تَراهُ مُتَحَمِّساً وَهُوَ في مِضْمارِ السَّباقِ.. يَتَصَرَّفُ كَيْفَما يَشاءُ.. وَتارَةً تَراهُ كما في الحَلَمِ يَتَلَألُ مِنَ مِياهِ عَرَفِهِ.. وَمِنَ اللَهْفَةِ يَضِييُ.. الطِّفْلَةُ تُحِبُّ الحُصانَ جِداً.. بَلْ تَعشِقُهُ كَأَخٍ لَها مُكوِّنَةً مَعَهُ ثَنائياً رَائعاً.. تَبْتَسمِينَ حينَ تَربِّيَتَهُما كَأَنَّ أَحَدَهُما صارَ الآخَرُ.. أَوْ كَأَنَّهُما قَدْ وُلِدا في اليَومِ نَفسِهِ.. حينَما تَربِّيَن الطِّفْلَةَ وَالْحُصانَ يَصْحبُها تَشْعِرِينَ كَأَنَّ الحُصانَ أَصْبَحَ وَكَأَنَّهُ أَكْثَرُ جِزءٍ حَيٍّ فيها.. أَوْ كَأَنَّهُما هِيَ بِرَفِقَةٍ مُنحَدِرٍ قَمَرِيٍّ عاصِفٍ.. لَقَدْ عَرَفْتَهُ بِنَفسِها كُلِّ أَحَدٍ.. أَشْأاءَ قَلِقَها.. وَوَقْتَ لَعبِها.. لا يُوجَدُ غَيرُهُ لَتَعْرِفَهُ بِالتَّأكِيدِ لا يَتَعَلَّمُ أَحَدٌ بِمَفرَدِهِ.. إِذْ لا يَدُّ لِكُلِّ شَخْصٍ مِنَ المَروِرِ بِواسِطَةِ شَخْصٍ آخَرَ بَغِيَّةَ الوُصولِ إِلى خَبيئَةِ ذاتِهِ.. لا يَدُّ مِنَ حُبِّ ما.. مِنَ كَلِمَةٍ ما.. مِنَ وَجْهِ ما.. أَوْ مِنَ حُصانٍ صَغيرٍ نَقِيٍّ.

بَعدَ الظُّهْرِ.. وَبَعدَ انْتِهاءِ وَقْتِ الدَّرْسِ يَكونُ هَناكَ شَروُعُ في تَعذِيبِها.. ثَمَّةَ دَروسٍ أُخَرى أَقلُّ بَهْجَةً.. هَناكَ الوَاجِباتُ الَّتِي لا يَدُّ مِنَ تَأديَتِها.. وَالتَّزامُها المُؤَلِّمُ بِالجُلوسِ أَمامَ ذلكَ البَيانَو الأَسودِ.. كعادَتِها كُلَّ يَومٍ.

تَتَرَكُ الحُصانَ الأَبْيَضَ آسَفَةً عَلى فَعَلِ ذلكَ.. وَفي كُلِّ مَرَّةٍ تَفْعَلُ هَذا الشَّيْءَ، يُحاصِرُها سَؤالٌ أَزَلِّيٍّ.. بِمِثابَةِ لُغزٍ غامِضٍ لِمَذا لا أَسْكُنُ هَناكَ حَينَما أَكونُ سَعيدَةً وَقَريبَةً مِنَ الحُصانِ الأَبْيَضِ.. مِثْلاً هُوَ كَأَنَّ بِالقَربِ مِنِّي؟ لِمَذا لا أَدْخُلُ في سِباقٍ وَأَواصِلُ إِذْن؟

ولماذا كل هذه الساعات التي تجعله يئنأى عني دائماً؟ أنت لا تعرفين الإجابة.. أو لا تستطيعين أن تجيبي. حتى أصبحت وكأنك تستعدين حياتك وأنت في اللعب.. وليس في أي موضع آخر. في هدوء تعاد إليها الحياة.. تتذوق.. تثرثر طيلة يوم سوف ينقضي بعد قليل لن تذهب إلى البيانو الذي يوجه إليها الكثير من النداءات والصرخات. هل هو الموت داخل الروح؟ إنها الكوميديا ذاتها في كل مرة.. كوميديا الآباء والطفلة الذين يرسمون الطريق شيئاً فشيئاً .. وتلك التي تضل في الريف.. هؤلاء الذين يسيرون.. وتلك التي ترفض.. يتشاجراً الآباء أحياناً.. وأنت تتركينها تفعل ما تشاء.. ورغم هذا لا تتوصل تلك الصغيرة إلى شيء.. إنها تفوز به لكي تخفي.. في بعض الأحيان كانوا يذهبون.. ترافقهم قوة عظمى وصوت عالي النبرات.. أمّا هي فما فتت تجلس على المقعد ببطء.. متفاوضة حتى نهاية استسلامها.. حتى اللحظة الأخيرة.. تلك اللحظة التي تلمس فيها مفاتيح البيانو.. بيضاء كانت أم سوداء.. بداية تلعب مسجاة بالتردد.. كمحاولة الأصابع الأولى.. نهر مستقيم في تفريعاته.. مياه رقاقة وغناء صدوح.. تحاول أن تعتني بالنهر أمامها.

في البداية تكون بعيدة تلك المسافة بين التقسيمات وبين اليد.. بينها وبين نفسها.. وهذا شيء مخيف جداً.. مقزّع ذلك منذ اللمسة الأولى.. التي لم تكن تامة بشكل كاف.. هي ذي عاهات البدايات.. هي الأنافة المتجهة صوب الغاية بين الإثنين.. ازدياد الأمل ونموه ضروريان.. أما الحل في عمل ما .. أو في فترة ما قد لا يكون لأنفاً أحياناً.. البداية والنهاية كانتا معروفتين معاً ولا تراهما.. لكنها ترى الوقت الطويل بعدما لا يوجد اختلاف بين ارتباك الطفلة ورقة الإله.. بين الزهرة والثمرة.. الرعاية لا تقتصر رعونتنا.. لكنها تطوّفها.. درجتان مرتجفتان ثم تشرق الموسيقى هناك .. مكتملة خلال عجز البدايات.. بعد ذلك يصير كل شيء بسيطاً.. تتعلم.. بعد فترة ما .. حتى اللاشيء.. تاركة الموسيقى تنساب نحوها في رقة وعذوبة.. مطوعة حصان الموسيقى الذهبي.. تعطيه الأكل من خلال أصابعها.

ها أنت تشاهدين ظهر الفتاة منقوساً أعلى البيانو.. ملتزمة بعمل شاق .. مجابهة ما كانت تجهله خلف الأسوار ما هذا؟ إنه التعلم.. تتعلم أن تلعب .. أن تعيش ما هذا؟ إنها تلمس أصل نفسها الأكثر حيوية وتمرداً ما هذا؟ إنها الأسابيع التي تمر وتتبعها الشهور.. الآن لم تعد تتأديك.. ليس هذا عقاباً.. إنما هو شيء متفق عليه هكذا.. يوم الأحد تراك وترى الحصان .. تجديد هناك.. تشاهدينه وأنت تشعلين سيجاراً.. ثمانية

أَوْعَشْرَةُ أَطْفَالٍ فَوْقَ ظُهُورِ أَحْصَنَتِهِمْ.. وَهِيَ أَيْضاً مُتَأَلِّقٌ وَجْهَهَا مِنَ الضَّوءِ وَهِيَ أَعْلَى ظَهَرِ دَابَّتِهَا الْبَيْضَاءِ.. أَنْتِ الْآنَ فِي بِلَاهَةِ الْإِفْتِتَانِ.. بَلَّ تَزْدَادِينَ أَلْقَا أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ مِنْ بَيْنِ كُلِّ الْوُجُوهِ.. تُفَكِّرِينَ فِي أَشْيَاءٍ هِيَ عَلَى حَافَةِ الْمَضْمَارِ.. وَلَيْسَ ثَمَّةَ مِنْ فِكْرَةٍ تَحْرُمُكَ مِنَ النَّظَرِ تَجَاءَ الْأَحْصَنَةِ الَّتِي تَهْرُولُ فِي السَّبَاقِ.. وَلِكُلِّ مِنْهَا طَابِعٌ خَاصٌّ وَاسْمٌ لَا يُطْلَقُ عَلَى سِوَاةٍ.. هِيَ تُحِبُّ دَائِماً أَنْ تَكُونَ هُنَاكَ.. تُشَاهِدُنِيهَا.. تَصِيحُ هِيَ أَثْنَاءَ لَعِبِهَا وَلَهْوِهَا.. أَحْيَاناً.. لَتُنْبِيهِ كُلَّ الْأَطْفَالِ.. هَذَا طَلَبٌ مِنَ الْأَرْضِ حَتَّى السَّمَاءِ.. وَمِنْ السَّمَاءِ حَتَّى الْأَرْضِ.. تِلْكَ عِبَارَةٌ مُتَسَوِّلَةٌ فِي كُلِّ مَكَانٍ.. وَهَذَا هُوَ انْطِلَاقُ الْحَقِيقَةِ : أَنْظِرِي إِلَيَّ.. شَاهِدِينِي.. أَنْتِ تَدْعِينَ أَنَّ الْأَحْصَنَةَ تَطْلُبُ هَذَا.. كَذَلِكَ الْأَشْجَارُ.. الْمَجَانِينُ.. الْفُقَرَاءُ.. كُلُّ أَوْلَئِكَ الَّذِينَ يَعْبرُونَ خِلَالَ الزَّمَنِ إِلَى حِينٍ.. نِدَاءَاتٍ فِي كُلِّ الْأَمَاكِنِ.. لَهْفَةً إِلَى الْمَجْدِ.. كَمْ تَوَدِينَ أَنْ تَكُونِي مُحِبُّوْبَةً وَمُعْتَرَفًا بِكَ.. مُتَعَطِشَةً لِمَنْزِلِ حَقِيقَتِي فِي أَيِّ مَكَانٍ.. مُصَابَةً بِذُبُولِ النَّفْيِ.. تُفَكِّرِينَ فِي أَشْيَاءٍ كَهَذِي وَأَنْتِ فِي مَوَاجَهَةِ الْمَضْمَارِ.. مُشْتَبِكَةً مَعَ الْآخَرِينَ: الْإِيْجَارُ الَّذِي سَوْفَ يُدْفَعُ.. الْصَفْحَةُ الَّتِي سَتَكْتُبُ.. الْحِذَاءُ الَّذِي لَا يَبْدُ وَأَنْ يُصْلَحَ.. أَشْيَاءٌ كَهَذِهِ تَجُولُ فِي رَأْسِكَ وَاقِفَةً نُصَبَ عَيْنُكَ لَا مُتَآهِيةً.. بِلَا حُدُودٍ.. مَنذُ زَمَنِ مَا زَالَ يَمُرُّ دُونَ أَنْ يَقْتَرِبَ مِنْ أَيَّامِ الْأَحَدِ.. عَامٌ.. عَامَانِ.. اخْتَفَى الْبَيَانُو.. هُوَ قَابِعٌ هُنَاكَ دَائِماً.. لَكِنَّ الْفَتَاةَ لَمْ تُعَدِّ تَذَهَبُ إِلَيْهِ.. لَقَدْ اسْتَوْفَقَتْ شَخْصاً عَابِراً.. هَائِلَةً لَهُ: أَنْظِرِي.. إِنَّنِي أَلْعُبُ عَلَى آلَتَيْنِ مُوسِيقِيَّتَيْنِ.. الْبَيَانُو وَالْفُلُوتِ.. أَتْرَكُ غِطَاءَ الْبَيَانُو الْأَسْوَدِ.. وَأَعْتَنِي بِسَائِلِ الْفُلُوتِ الْجَارِي.. هَذَا مَا تَعَهَّدْتَ بِهِ طِيلَةَ أَيَّامِ حَيَاتِي.. فِي الْمَقَابِلِ.. ثَمَّةَ يَوْمٍ أَحَدٍ فِي الْأُسْبُوعِ أَكُونُ فِي مَنْتَصِفِهِ بِصُحْبَةِ الْحِصَانِ.. وَفَتَّ بِوَعْدِهَا فَأَضْحَى دَرَسُ الْمَوْسِيقَى أَقْلَ عَذَاباً وَعِنَاءً بِالنِّسْبَةِ لَهَا.. قَلِيلٌ مِنَ عَاصِفَةِ الْأَصْوَاتِ .. زَمْجَرَةُ آبَاءٍ.. لَكِنَّهُ شَيْءٌ جَيِّدٌ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ ذَلِكَ.. إِذْ أَنَّهَا بَدَأَتْ فِي التَّحْسِنِ شَيْئاً فَشَيْئاً.. أَصْبَحَتْ تَلْعَبُ عَلَى الْآلَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ بِإِقْتَانٍ وَمَهَارَةٍ.. لَيْسَ مِنْ أَوْتَارٍ.. وَلَا مِنْ بِيَاضٍ عَاجِيٍّ وَمَا مِنْ مَقْعَدٍ.. لَحْنٌ مُتَقَنَّ.. وَآلَةُ اللَّحْنِ بَيْنَ الْأَصَابِعِ.. تَحَسَّنَتْ آلَةُ الْفُلُوتِ وَهِيَ بِصُحْبَةِ الْحِصَانِ الصَّغِيرِ.. أَمَّا الْبَيَانُو الْحَدِيثُ فَيُعْتَبَرُ ابْتِكَارٌ جَدِيدٌ كَالْكِتَابَةِ.. أَوْ كَالسَّعَادَةِ.. دَائِماً لَا تَوْجَدُ أَجْهَزَةَ الْبَيَانُو.. الْكُتُبُ.. أَوْ السَّعَادَةُ فِي الْعَالَمِ.. لَكِنَّ تَوْجُدَ دَائِماً أَحْصَنَةً.. أَسَاطِيرُ.. رِيَّاحٌ فِي الْقَصَبِ.. دَائِماً.. وَمِنْذُ الْبِدَايَاتِ.. فِي الْغَابَاتِ الْعَمَلَاةِ.. عَلَى مِيَاهِ الْبَحِيرَاتِ الْخَضِرَاءِ.. وَأَيَّامُ الْأَحَدِ تَتَنَابَعُ وَهِيَ فِي نَفْسِ الْإِنِّطَاقِ الْمُضَى: الْحِصَانُ أَوَّلًا.. ثُمَّ الْفُلُوتُ.. وَخَتَاماً.. الْوَجْبَةُ يَتْبَعُهَا الْفِرَاشُ.. إِنَّهَا حِكَايَةٌ تَسْتَعْرِقُ.. مِنْذُ الْآنَ.. ثَلَاثَ سِنَوَاتٍ.. الْطِفْلَةُ سَوْفَ تَكْبُرُ وَأَنْتِ تَعْرِفِينَ ذَلِكَ جَيِّداً.. ذَاتَ

يوم تريتها قليلاً.. ثم كثيراً.. وذات يوم سيذهبُ الحصانُ الأبيضُ لكي ينامَ في مرعى
أسودٍ.. أسودٍ من البيانو.. ذاك الذي تُعرفينه.. لكنها لن تقتربَ . مُستقبلاً . من حكايةِ
أيامِ الأحدِ.. إنها حكايةٌ سرمديةٌ.. هل تستطيعين كتابتها؟
نعم.. كلُّ الأشياءِ سوفَ تتغيرُ: الطفلةُ.. الحصانُ.. وأنتِ. كلُّ الأشياءِ سوفَ ينالها التغييرُ
ماعدًا الضياءَ.. ضياءُ أيامِ الأحدِ الجميلِ. هذا الصوتُ من أين يَجُئُ؟ إنه صوتُ مُتَأَلِّقٍ
رغمِ انخفاضه.. ثمّةُ أشياءَ لا يمكنُ نسيانها: عدو الحصانِ الصغيرِ.. نداءٌ صارخٌ
لمجنونٍ.. وهناك في القلبِ الأبيضِ النقيّ: أنظري إليّ.. شاهديني.



* كريستيان بوبان .. أديب فرنسي كبير وُلد عام (١٩٥١)
له أكثر من خمسة عشر عملاً إبداعياً منها :
مملكة الفراغ . سحر بسيط . ثناء الأشياء . فستان حفلة صغير .. ومنها أخذت هذه
القصة .

أنت لن..!

بقلم: ياسمين عبد الله
(الكويت)

ما زالت ضحكاتنا يرددها الفضاء، تتهاوس بها النجمات أعلى السماء...

تحمل بين يديك الهوية الجديدة:

- هذا اسمي الجديد: "غلام"...

... ضحكنا: "غلام"، وله قلمة تطاول الغيم، ووجهه لَوَّحَتْهُ شمسُ العروبة، وعينان
داكنتان، وفمٌ رَسَمَ بإصرارٍ... هَيِّةٌ أودعها فيك الرحمن.

- ستبقى عند أهلك، أنا أخشى عليك، لا أريد أن أعرضك للمزيد من الخطر.

- متأكد أن رفاقك... منّا؟

- متأكد أن الله معي <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ... ولن تُخبرني عن هذه المهمة؟

- صورتك معي... اكتبني عليها شيئاً...

الصورة! أعلم أنك مرقتها، لن تحتفظ بأي أثر مني...

آه، كم هو مؤلم هذا الفراق...

استدت إلى الحائط وأنا أودعك، ما استطاعت قدمي حملي، دخلت غرفتك ألمم
بأخي ثيابك وكتبك وملايسك العسكرية...

أضعها في حقيبة لأدفنها في مكان ما.

هل ستعود؟

مرت شهورٌ سبعة وأنا كاليثيمة بين أهلي، كل الأيدي تمسح على رأسي، وأبقى يتيمة
منك، تتناوشني الأحزان ونظراتهم اليائسة...

عيناك معي

تخبراني أنك عائد...

عمّت الفرحةُ البلادَ، وكأني مازلتُ بجوار الحائطِ حيث تركتني، تعجزُ قدمي عن حملي!

... أمشي حافية القدمين... أتأملُ الفرَحَ في وجوهٍ أتعبها الأسر والعذاب، أبحثُ عن ملامح حياتي الماضية، أترقبُ صوتاً يهدج باسمي.
تجتاحني رغبةٌ في البكاء... لست مع العائدين...
متى تعود إذاً؟

كلهم حولي وجوههم ضاحكةٌ فرحةٌ... وأنا يضج صدري بنحيبي... أعود أجراً أذيال ألمي ويأسي... أنتَ لن تعود...

